

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



TESIS DOCTORAL

La radio musical como germen para el nacimiento del Pop español

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Susana Ferrero Blanco

Director

Francisco García García

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD II



TESIS DOCTORAL
La radio musical como germen
para el nacimiento del Pop español

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

Presentada por Susana Ferrero Blanco
Dirigida por el Dr. Francisco García García

Madrid, 2017

La radio musical como germen para el nacimiento del Pop español

Dedicatoria

Because They're young

Duane Eddy

Agradecimientos

A Francisco García García, mi director de Tesis Doctoral, por su guía constante, por su paciencia y por su confianza en el proyecto.

A Carlos Ibáñez Puerta, mi pareja, por su gran apoyo, por sus palabras de aliento y por compartir tanto los peores como los mejores momentos de este largo periodo.

A Elena Ibáñez Puerta por su carácter infatigable, por su claridad de juicio y por su disposición.

A mis padres Eleazar Ferrero Nielfa y Leovigilda Blanco Rodríguez por su amor incondicional y por apoyarme desde la infancia, permitiendo que me dedicara a lo que siempre he amado.

A Jorge e Isabel Ferrero Blanco por ser lo mejor que se puede ser: buenos hermanos.

A Sahamos por ser la avanzadilla exploradora tanto a nivel académico como espiritual.

A Josefina Arregui, mi maestra de canto, por compartir conmigo sus vastos conocimientos y su dilatada experiencia.

A Antonio Fernández Reymonde por su sabiduría y por su magnífico asesoramiento técnico en cuestiones musicológicas.

A Maribel Díaz López por sus orientaciones en lo que atañe a la maqueta.

Al grupo de caravaneros wikispaces por su generosidad al cederme las listas de éxitos de *Caravana Musical*, documentación que les ha llevado dos años reconstruir. Gracias especialmente a Alfredo Niharra por su emotivo testimonio y por sus aportaciones documentales.

A los entrevistados Francisco Cervera, Miguel Ángel Nieto, José Ramón Pardo, Jesús Ordovás, Rafael Revert, Agustín Rodríguez y José Manuel Rodríguez “Rodri”, que siendo grandes y reconocidas figuras del medio se han prestado a compartir su tiempo y sus memorias, aportando datos valiosísimos e ilustrando esta investigación como protagonistas de primer orden del estudio que nos ocupa.

A toda esa generación de jóvenes que hizo posible que este país despertara allanando nuestro camino y descubriéndonos ese pozo de inspiración constante que es el rock and roll.

ÍNDICE

Resumen	15
Palabras Clave	21
1. INTRODUCCIÓN	23
1.1. El objeto y el contexto	25
1.2. Propósito	27
1.3. Justificación	28
1.4. Objetivos	30
1.5. Finalidad	31
1.6. Recursos	32
1.7. Esquema de la investigación	38
2. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	41
2.1. Objeto formal	44
2.2. Preguntas	46
2.3. Objetivos	47
2.4. Hipótesis	48
2.5. Metodología	49
3. MARCO TEÓRICO, TEORÍAS PREVIAS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	53
3.1. El nacimiento de la música popular urbana internacional y la implicación de la radio musical en el fenómeno	56
3.2. La radio en España: Breve recorrido histórico	67
3.3. Situación Histórico social de la introducción de la música pop en España	75
3.3.1. El Franquismo del Desarrollismo	75
3.3.2. El Turismo durante el Franquismo	77

3.4. El nacimiento del pop en España: Breve Recorrido Histórico	81
3.5. Concepto de música popular urbana	98
3.6. Industrias Culturales e Industrias Creativas	100
3.7. Sociología de la Música	104
3.7.1. Sociología aplicada al estudio de la radio musical	120
3.7.2. Sociología de la música aplicada a la música popular urbana	127
3.8. Estado de la Cuestión	139
 4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS	 149
4.1. Análisis de las principales vías por las que penetra y se difunde la música popular urbana en España	 152
4.1.1. Los conjuntos Hispanoamericanos	154
4.1.2. Los músicos extranjeros que se establecen en España	163
4.1.3. La Prensa Musical	174
4.1.4. El Cine Musical	185
4.1.5. Los Programas musicales de Televisión	199
4.1.6. Los Circuitos de música en directo	212
4.1.7. Los Festivales de la Canción	225
4.1.8. La Radio Musical	243
4.2. Análisis Sociológico de la Música Pop en España	278
4.2.1. Análisis Sociológico de la Radio Musical Juvenil de los años 60 en España	 278
4.2.2. Análisis Sociológico de los primeros años de la música pop en España	 297
4.3. Análisis de las Entrevistas	311
4.4. Análisis del Impacto de los principales programas de la radio musical juvenil en la Industria Discográfica	 331
4.4.1. Análisis del Impacto de <i>Discomanía</i> en la Industria Discográfica	331

4.4.2. Análisis del Impacto de <i>Caravana Musical</i> en la Industria Discográfica	363
4.5. Análisis musical de los principales Éxitos de la Industria Discográfica promovidos por la radio musical	383
4.6. Análisis global	423
5. CONCLUSIONES	429
5.1. Contraste de Hipótesis	431
5.2. Otras vías de investigación	437
6. FUENTES	439
6.1 Referencias bibliográficas	441
6.2 Filmografía	456
6.3. Referencias de imágenes	459
7. BIBLIOGRAFÍA	463
7.1. Bibliografía	465
7.2. Webgrafía	542
8. DOCUMENTOS ANEXOS	563
ANEXO 1. Tabla de Impacto de <i>Discomanía</i> en la Industria Discográfica	565
ANEXO 2. Tabla de Impacto de <i>Caravana Musical</i> en la Industria Discográfica	583
ANEXO 3. Tabla de Análisis Musical de los Éxitos Discográficos (1959/1966)	607
ANEXO 4. Lista anual de éxitos de <i>Discomanía</i> (1959/1966)	617
ANEXO 5. Lista anual de éxitos de <i>Caravana musical</i> (1960/1966)	643
ANEXO 6. Lista anual de los principales éxitos de la Industria Discográfica (1960/1966)	653

ANEXO 7. Tabla de Actuaciones de músicos en programas de radio musical	671
ANEXO 8. Tabla de Actuaciones de músicos en programas de televisión	685
ANEXO 9. Tabla de los principales éxitos de los Festivales de la Canción recogidos en <i>Discomanía</i>	693
ANEXO 10. Entrevistas	703
10. 1. Entrevista a Francisco Cervera (3 de Febrero de 2017)	705
10.2. Entrevista a Alfredo Niharra (24 de Febrero de 2017)	723
10.3. Entrevista a Miguel Ángel Nieto (13 de Enero de 2017)	744
10.4. Entrevista a Jesús Ordovás (3 de Febrero de 2017)	765
10.5. Entrevista a José Ramón Pardo (4 de Noviembre de 2016)	776
10.6. Entrevista a Rafael Revert (23 de Febrero de 2017)	785
10.7. Entrevista a Agustín Rodríguez (20 de Enero 2017)	800
10.8. Entrevista a José Manuel Rodríguez	
“Rodri” (13 de Enero de 2017)	813
ANEXO 11. Fichas de los principales solistas masculinos de música pop en España	823
ANEXO 12. Fichas de las principales solistas femeninas de música pop en España	832
ANEXO 13. Fichas de los principales dúos de música pop en España	843
ANEXO 14. Fichas de los principales conjuntos de música pop en España	849

Resumen

Las primeras noticias acerca de la existencia del rock and roll llegan a España a mediados de los años 50 por medio de la prensa, que observa esta circunstancia con indiferencia o recelo. Nada hace presagiar el impacto que este fenómeno cultural tendrá en pocos años. Desde finales de los años 50 la introducción de este nuevo estilo musical comienza a dar sus frutos y pronto surgen los primeros músicos españoles interesados en interpretarlo.

El principal propósito de esta investigación es doble; en primer lugar se persigue dilucidar cuáles son las vías por las que se introduce el pop en España, circunstancia que suscita en breve la aparición de músicos autóctonos que adoptan este estilo musical como propio, en segundo lugar se pretende investigar si es la radio musical la principal impulsora de la génesis de este fenómeno en España.

Para apoyar nuestra premisa (la radio musical es el principal agente responsable de la génesis del pop español), se comprobará su veracidad mediante el planteamiento y contraste de una serie de hipótesis que se derivan de la misma. Estas hipótesis se pueden concretar en: Existen diferentes vías por las que penetra la música pop en España; la radio musical es la vía más importante para la introducción de la música pop en España; la radio musical es la principal responsable para que surja el pop español.

Igualmente, comprobaremos que la música pop es adoptada por los jóvenes de este país como principal señal de identidad, y que este género musical contribuye a la construcción de una identidad musical nacional.

Este trabajo será secuenciado en dos fases. En la primera estableceremos un marco teórico y conceptual destinado a construir el contexto adecuado para el desarrollo de la investigación.

La segunda fase de nuestro estudio se verá constituida por una sucesión de apartados en forma de análisis. En primer lugar, analizaremos las principales vías por las que penetra y se difunde el pop en España, estableciendo las siguientes: los conjuntos hispanoamericanos, los músicos extranjeros que se establecen en España, la prensa musical, el cine musical, los programas musicales de la televisión, los circuitos de música en directo, los Festivales de la canción

y, por supuesto, la radio musical.

En referencia a esta última, principal objeto de nuestra investigación, realizaremos un breve recorrido en el que se expongan los principales programas de radio musical de nuestro periodo de estudio, prestando una especial atención a los dos que consideramos más destacados, *Discomanía* de Raúl Matas y *Caravana Musical* de Ángel Álvarez. La elección *Discomanía* se debe en primer lugar a que es uno de los primeros programas que difunde música pop en nuestro país, ya que comienza sus emisiones en 1959. En segundo lugar; destaca su gran alcance, pues es un programa emitido por la SER desde Radio Madrid y para toda la Península, por lo que su impacto es extraordinario. La elección de *Caravana Musical* no se debe a su gran difusión, pues es un programa de un alcance geográficamente limitado, circunscrito a la zona de Madrid. Su relevancia estriba en su contenido, ya que ofrece novedades musicales internacionales a las que es imposible acceder por otros medios en España. Por otro lado este programa es fundamental para el establecimiento de la futura radio musical en España, ya que muchos de sus oyentes y colaboradores serán con posterioridad los encargados de crear y conducir los programas más importantes en este campo. Ambos espacios serán fundamentales para el florecimiento de la Industria Discográfica de nuestro país.

A continuación estableceremos una serie de análisis destinados a dilucidar el impacto que tiene la aparición del pop en el seno de la sociedad y si realmente la radio es la principal responsable de la aparición de este fenómeno en España. Realizaremos un análisis sociológico tanto de la radio musical juvenil como de la música pop de este periodo, con el fin de comprobar el alcance que la aparición de este fenómeno tiene en el seno de la sociedad.

Proseguiremos con la realización de una serie de entrevistas a locutores, críticos, promotores de conciertos, músicos y oyentes del momento, con la intención de obtener testimonios de primera mano de algunos de los principales actores responsables de la eclosión del pop. Efectuaremos un análisis de las entrevistas contrastando los datos obtenidos con las hipótesis planteadas en la investigación.

Continuaremos con el análisis de una serie de datos objetivos extraídos de las listas de éxitos de los dos programas anteriormente expuestos en relación con la Industria Discográfica, esta-

bleciendo un análisis comparativo que nos permita dilucidar el impacto real que estos programas tienen en el mercado discográfico.

Seguidamente realizaremos un análisis musical de los principales éxitos del mercado discográfico con el fin de poder observar, desde un punto de vista técnico, como se genera, evoluciona y se establece progresivamente este nuevo estilo musical en España.

Para completar esta fase realizaremos un análisis global en el que se contemplen todas las conclusiones extraídas de los anteriores análisis, contrastándolos entre sí con el fin de poder obtener una panorámica analítica integral del estudio que nos ocupa.

A modo de conclusión, comprobaremos la confirmación total o parcial de las hipótesis de las que partimos. Efectivamente existen diversas vías por las que penetra y se difunde la música pop en España, pero la que más peso tiene es la radio musical, ya que es el cauce que contribuye en mayor medida a su introducción y es el medio que apoya con mayor fuerza las primeras manifestaciones autóctonas de este fenómeno, que en pocos años se consolida en nuestro país. Desde un prisma cultural podemos afirmar que el incipiente pop español contribuye a la construcción de la identidad musical nacional. El alcance de este fenómeno va más allá de lo puramente musical, la música pop representa los nuevos valores de libertad, apertura y modernidad a los que los jóvenes se acogen para reivindicar su identidad frente a unos valores heredados que no sienten como suyos. Estamos ante la generación que comienza enarbolando la música pop como seña de identidad y termina protagonizando la Transición en este país.

Abstract

The first news about the new style called rock and roll arrive in Spain in the mid-50's through the press, which observes this circumstance with indifference or suspicion. Nothing indicates the impact that this cultural phenomenon will have in a few years. Since the late 50's the introduction of this new musical style begins to bear fruit and soon appear the first Spanish musicians interested on it.

The main purpose of this research is twofold; in the first place, to elucidate the ways in which pop is introduced in Spain, a circumstance that soon gives rise to the appearance of autochthonous musicians who adopt this musical style as their own. Secondly, it is sought to investigate whether the musical radio is the main driver of the genesis of this phenomenon in Spain.

In order to support our premise (music radio is the main agent responsible for the genesis of Spanish pop), its veracity will be checked by the setting and contrast of several hypotheses that derive from it. These hypotheses can be specified in: there are different ways in which pop music penetrates in Spain; music radio is the most important way for the introduction of pop music in Spain; music radio is the lead factor responsible for the emergence of spanish pop.

Equally; we will see that pop music is adopted by spanish youth as the main sign of identity, and that this music genre contributes to the construction of national musical identity.

This work will be sequenced in two phases. In the first one, we will set a theoretical and conceptual framework designed as the context for the ulterior analysis.

The second phase of our study will be constituted by a succession of sections in the form of analysis. In the first place, we will analyze the main ways in which pop music penetrates and diffuses in Spain, establishing the following: pop bands from countries in Spanish speaking America, foreign musicians settled in Spain, music press, musical cinema, television, live music circuits, song festivals and, of course, music radio.

In reference to the last one, the main object of our investigation, we will make a brief

tour in which are exposed the lead programs in the music radio format of the period of our interest, paying special attention to the two that we consider more outstanding, *Discomanía* by Raúl Matas and *Caravana Musical* by Ángel Álvarez. *Discomanía* is selected because is one of the first programs that spreads pop music in our country, since it begins its broadcasts in 1959. Secondly; it stands out its wide reach, since it is a program issued by SER from Radio Madrid and for the whole Peninsula, so its impact is extraordinary. The choice of *Caravana Musical* is not due to its great diffusion, since it is a program of a geographically limited scope, circumscribed to the Madrid area. Its relevance lies in its content, as it offers new international music that is impossible to access by other means in Spain. On the other hand, this program is fundamental for the establishment of the future musical radio in Spain, since many of its listeners and collaborators will later be in charge of creating and conducting the most important programs in this field. Both spaces will be fundamental for the flourishing of the Discographic Industry of our country.

Next, we will proceed with several analytic studies aimed at elucidating the impact of the emergence of pop music in society, and if the radio is really responsible for the appearance of this phenomenon in Spain. We will carry out a sociological analysis of both youth music radio and pop music of this period, in order to verify the reach that this phenomenon has in society.

We will continue with a series of interviews with announcers, critics, concert promoters, musicians and listeners of the studied period, with the intention of obtaining firsthand testimonies from some of the main actors responsible for the pop bloom. We will perform an analysis of the interviews by contrasting the data obtained with the hypotheses raised in the research.

We will continue with the analysis of a series of objective data extracted from the lists of successes of the two programs previously exposed in relation to the Record Industry, establishing a comparative analysis that allows us to clarify the real impact that these programs have in the record market.

Next we will perform a musical analysis of the main hits in the record market in order to be able to observe, from the musical form point of view, how this new musical genre is gen-

erated, how it evolves and is progressively established.

To complete this phase we will carry out a global analysis in which all the conclusions drawn from the previous analyzes are contemplated, contrasting each other in order to obtain an integral and analytical overview of the study that concerns us.

As a conclusion, we will check the total or partial confirmation of the hypotheses from which we started. There are indeed several ways in which pop music penetrates and diffuses in Spain, but the one which has more weight is the music radio, since it is the channel that contributes more to pop penetration in Spain and it is also the medium that supports with greater strength the first autochthonous manifestations of this phenomenon, which in a few years was consolidated in our country. From a cultural perspective we can affirm that the incipient Spanish pop scene contributes to the construction of the national musical identity. The scope of this phenomenon goes beyond the purely musical, pop music represents the new values of freedom, openness and modernity from which young people draw upon to claim their identity against inherited values that do not feel like theirs. We are talking about the generation that begins by hoisting pop music as a sign of identity and ends up leading the Transition in this country.

Palabras clave

Radio musical, música pop, rock and roll, juventud, años 60.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. El objeto y el contexto

El objeto de estudio de esta investigación es la génesis del pop en España y la importancia que tiene la radio musical en el nacimiento de este género musical dentro del contexto de la España franquista de finales de los años 50 y principios de los 60. Para comprender dicho acontecimiento es necesario estudiar las diversas vías por las que penetra este nuevo fenómeno cultural importado de Estados Unidos y Europa, haciendo especial hincapié en la más importante de ellas, la anteriormente citada radio musical.

La radio musical tiene dos funciones fundamentales para la implantación y consolidación del pop español. En primer lugar sirve como inspiración para los primeros conjuntos, que escuchando los programas de radio se dedican a imitar aquellos temas que se han difundido por este medio, en segundo lugar se convierte en un importante medio de proyección para estos mismos grupos, que una vez creados necesitan un canal que les promocioe, encontrando en la radio el vehículo propicio para tal fin.

El contexto del objeto de estudio es un pequeño periodo dentro de la España franquista, concretamente la década que va aproximadamente de 1956 a 1966.

Se ha elegido como fecha de inicio 1956 ya que es en esta cuando se comienzan a vislumbrar los primeros aunque tímidos pasos del nacimiento del rock and roll en nuestro país. En España se empiezan a escuchar los primeros acordes de estos *nuevos ritmos* gracias a las estaciones de radio de las bases militares estadounidenses. Pronto algunas emisoras españolas continúan con esta labor de difusión de los nuevos ritmos modernos. Podemos señalar como hecho significativo la existencia de un coloquio sobre el rock and roll celebrado en la escuela de Periodismo el 9 de Noviembre de 1956. Llama poderosamente la atención la afirmación de un tal señor Palao¹, redactor jefe de Radio Madrid de la época en la que afirma, “Yo fui quien introduje el rock and roll en España”.²

Tras los primeros balbuceos se va implantando progresivamente este nuevo fenómeno

1 Aunque en el artículo se habla del señor Palao, por el contexto debe ser el gran locutor de radio musical Pepe Palau.

2 El rock and roll en la Escuela de Periodismo. (10 de Febrero de 1956). *ABC*. p. 48

cultural. He elegido como fecha tope para el presente estudio 1966 ya que por un lado en este año, concretamente el 18 de julio, se inicia la emisión en FM del programa musical *Los 40 principales*, con lo que podemos afirmar, como corrobora Pedrero (1999) que “la radio musical ya ha pasado de la infancia a la juventud”(p.64). Por otro lado podemos confirmar que por estas fechas el pop español ya está plenamente consolidado, prueba de ello es el éxito del tema “Black is black” de los Bravos fuera de nuestras fronteras, que en este año logra posicionarse en los primeros puestos del *Billboard* de Inglaterra y de Estados Unidos, hecho sorprendente y hasta entonces inédito.

1.2. Propósito

El principal propósito de este estudio es demostrar que la radio musical dirigida al público juvenil es la principal responsable de que se establezca en España la música popular urbana. La eclosión de este fenómeno consta de dos fases. La primera consiste en la introducción de la música pop proveniente de Estados Unidos y de Europa en nuestro país. En este primer estadio la población autóctona captada es oyente, receptora del producto cultural foráneo. Existen varias vías por las que el pop se infiltra en España pero la radio musical es la más significativa de estas. La segunda fase consiste en la aparición de músicos autóctonos que toman esta expresión cultural foránea haciéndola suya, interpretando en un principio títulos de otros autores y creando posteriormente sus propias composiciones adoptando dicho estilo. Los nuevos músicos necesitan canales de difusión para poder dar a conocer su actividad y desarrollar su carrera profesional. Existen diversos canales gracias a los cuales los músicos de pop pueden promocionar sus obras pero la radio musical es la vía que tiene más peso. Mi propósito es demostrar que en ambas fases la radio musical es el agente que tiene más peso.

1.3. Justificación

Dentro de las Industrias Creativas la música popular urbana ocupa un puesto fundamental, tanto por su impacto social y cultural como por su impacto económico. A pesar de esto los estudios académicos que existen en torno a la misma son aún escasos, esto es debido a varios factores. En primer lugar nos enfrentamos a la dificultad terminológica ya que aún existe un debate académico sobre la etimología adecuada para hacer referencia a la misma. Encontramos además un problema endémico acerca de la relevancia de este tipo de música, heredado de la Musicología académica tradicional, que contempla esta manifestación artística como un género menor. A esto hay que añadir el debate sobre qué disciplina debe ser la encargada de ocuparse de este fenómeno cultural. Por otro lado la crítica especializada en música pop suele volcarse en aspectos históricos y estéticos pero son pocos los estudios que abordan esta manifestación cultural desde un punto de vista propiamente musicológico ya que la mayoría de los críticos, aunque son grandes entendidos en la materia, carecen de la formación musical académica adecuada. Sin adentrarme en honduras terminológicas creo necesario aportar mi granito de arena realizando este estudio sobre un género tan interesante como injustamente tratado.

Nos centramos en el estudio de la música popular urbana de los 60 en España porque es en este momento histórico cuando se generan las primeras manifestaciones de música popular urbana en nuestro país. El pop es un fenómeno cultural que crece exponencialmente en las siguientes décadas, fomentando una Industria Discográfica hasta entonces exigua. La música pop generada en este periodo desempeña un papel fundamental tanto a nivel musical como social y cultural, ya que contribuye a la creación de un nuevo fenómeno sociológico, la aparición de la identidad juvenil, contribuyendo a su vez a la construcción de la propia identidad musical de este país.

Esta manifestación por tanto no es sólo importante desde un punto de vista puramente musical sino que es fundamental para la comprensión de la sociedad en la que se genera. Es en este momento cuando se despierta la conciencia de una identidad juvenil y cuando los valores heredados del franquismo comienzan a resquebrajarse. España despierta de su largo letargo

autárquico y comienza a abrirse a Europa, al eje occidental y a los valores modernizantes que porta consigo. La música sirve como punta de lanza para que todos estos cambios se aceleren. Esta generación de jóvenes será la que se encargue de hacer la transición a la democracia en nuestro país.

Ponemos el foco de atención en la radio musical ya que es el principal medio que contribuye a generar y propagar dicho fenómeno. La radio musical es la principal vía por la que penetra y se desarrolla la música pop, por lo que su estudio y análisis es vital para la comprensión de esta. Los pocos estudios académicos que se han realizado en torno a la radio musical en general y en este periodo en concreto, no se corresponden con el gran impacto mediático que tiene esta tanto a nivel social como económico. La radio musical, por el hecho de dedicarse a algo tan “trivial”, (característica que se agrava si hablamos de música pop) ha sido y sigue siendo ninguneada. Creo que es necesario que el mundo académico se ocupe con mayor profusión de un tema tan interesante, con el fin de devolverle la dignidad que le corresponde.

1.4. Objetivos

Nos planteamos dos objetivos generales que engloban el propósito de este estudio. Adicionalmente proponemos unos objetivos intermedios con el fin de perfilar los objetivos generales para que estos alcancen un mayor grado de consecución.

Objetivos Generales

- Investigar los distintos cauces por los que penetra y se difunde la música pop en España.
- Demostrar que dentro de las distintas vías de penetración y difusión del pop español la que más peso tiene es la radio musical.

Objetivos Intermedios

- Investigar los contenidos de los principales programas de radio musical que comienzan a emitir este tipo de música.
- Analizar el impacto sociológico que esta manifestación cultural tiene en la España del periodo que nos ocupa.
- Analizar el impacto que estos programas tienen en la Industria Discográfica.
- Analizar musicalmente los grandes éxitos del mercado discográfico promocionados por los principales programas de radio musical.
- Demostrar que una vez concluido el periodo en el que está englobada la presente investigación la música pop queda plenamente establecida en España.

1.5. Finalidad

Mi principal intención a la hora de abordar esta investigación es realizar mi aportación personal a dos campos que me apasionan y que habitualmente no son elegidos como objeto de estudio académico. Afortunadamente en los últimos años han proliferado los estudios sobre música popular urbana, pero este periodo en concreto aún no está suficientemente explorado. Con la radio musical de esta época ocurre otro tanto. Actualmente tenemos el privilegio de poder contar con el testimonio de muchos de los protagonistas de la eclosión de este fenómeno cultural tan importante, por lo que creo que es el momento adecuado para realizar esta investigación. Con este estudio quiero reivindicar la importancia de estos músicos y locutores de los que hemos heredado un patrimonio cultural valiosísimo. Ellos han sido los primeros en todo, los primeros jóvenes conscientes de serlo, los primeros que traen a nuestro país nuevos aires de libertad, los que empiezan haciendo rock and roll y terminan haciendo la transición en este país. En pocos años se da un salto cualitativo extraordinario, el más importante que se haya dado desde que la cultura pop se instala en este país, ya que estamos ante la generación que, como dice Francisco Cervera pasó del blanco y negro al color, de la bandurria a la guitarra eléctrica y de la copla al rock and roll. Después vendrán otras generaciones que aportarán muchísimo tanto a la radio musical como a la música pop pero aquí se gesta todo, ellos son “los padres del invento”.

1.6. Recursos

Recursos documentales

Para la elaboración de este trabajo de investigación es fundamental acudir a las fuentes de información adecuadas para la recopilación de datos que nos permitan un posterior análisis del objeto de estudio que nos ocupa.

Como he expuesto con anterioridad, debido a la distancia en el tiempo (aproximadamente cinco décadas) y a la precariedad de datos precisos que en este terreno existe en nuestro país, he encontrado cierta dificultad para encontrar parte de la información necesaria para la elaboración de este trabajo de investigación. A esta dificultad se añade la naturaleza del estudio que nos ocupa, ya que el campo de investigación al que nos enfrentamos atiende a varias disciplinas entre las que destacan las Ciencias de la Información y de la Comunicación, la Musicología (sobre todo la rama de la Etnomusicología) y la Sociología. Debido a esto nos encontramos con un gran número de documentos a los que podemos acudir, pero extraer la información adecuada de estos es algo más complejo, por lo que ha sido de vital importancia una delimitación estricta del objeto de la investigación para poder conseguir un análisis exhaustivo y preciso.

La variedad de las fuentes y la diversidad de su procedencia obedece a la naturaleza multidisciplinar del estudio.

Recursos Bibliográficos

Ha sido numerosa la bibliografía a la que he acudido para documentarme. He consultado los fondos bibliográficos de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, los fondos de la biblioteca de Ciencias de la Información de la Universidad de Granada, los de la biblioteca de Filosofía y letras de Granada (especialmente la del departamento de Musicología), los fondos del Centro de Documentación Musical de Andalucía (ubicado en Granada) y los fondos de la Biblioteca Nacional.

Recursos Hemerográficos

Otra de las fuentes principales para la elaboración de este estudio ha sido la prensa del periodo que nos atañe.

Dentro de la prensa de esta época podemos distinguir por un lado la prensa general y por otro lado la prensa musical y la del mundo de las telecomunicaciones. Dentro de la prensa general podemos distinguir a su vez entre la prensa oficial y la prensa no oficial. La prensa oficial está formada por una serie de diarios pertenecientes al propio estado, funciona como vehículo de propaganda de la ideología franquista y cubre la información de todo el territorio español, por lo que su influencia es masiva. De estos periódicos los más representativos son el diario *Arriba* y el diario *Pueblo*. La prensa no oficial se caracteriza por estar en manos de empresas privadas. Los tres diarios más significativos fueron *ABC*, *La Vanguardia* y el diario *Ya*. Para este estudio se ha consultado principalmente el diario *ABC* y su suplemento Blanco y Negro, ya que es el periódico de mayor tirada en la época. También ha sido consultado el diario *La Vanguardia*. Ambos periódicos tienen un servicio de hemeroteca digital que facilita muchísimo la tarea de investigación.

Dentro de la prensa específica podemos distinguir por un lado la prensa musical de la época y por otro lado la prensa especializada en radio. La prensa musical especializada dirigida a los jóvenes comienza su andadura a principios de los años 60 con la revista *Discóbolo* (1962-1971), se trata de una revista dirigida al público juvenil que cubre de un modo aún poco riguroso el fenómeno musical emergente. Esta revista es puesta en funcionamiento gracias a la dirección del periodista Alfonso Eduardo Pérez Orozco. La Revista *Fonorama* (1963-1968) es la más destacable de toda la prensa juvenil del periodo, a pesar de ser una de las pioneras del género mantiene un rigor sorprendente para la época. Su aparición coincide con los primeros acontecimientos fundamentales dentro de la génesis del pop español y es fiel testigo de estos. Las matinales del Circo Price de Madrid hacen su aparición un año antes y no es coincidencia que Miguel Ángel Nieto, principal responsable de estas matinales sea también el primer redactor jefe de la revista. Es evidente su similitud con la principal revista musical francesa de la época, *Salut les compains*. La Revista *Fans* (1965-1968) inicia su andadura algo más tarde,

coincidiendo con el fenómeno beat y el movimiento ye-yé. En sus páginas recoge el desarrollo de la música popular urbana de este periodo tanto a nivel nacional como internacional. Como reflejo del primer fenómeno fan de nuestro país cabe destacar la publicación de la revista *Confidencias del Dúo Dinámico*, publicación dedicada en exclusiva al insigne dúo. En esta además de noticias relacionadas con su andadura profesional, aparecen historietas recogidas en forma de comic protagonizadas por Manolo y Ramón, estas son dibujadas por prestigiosos ilustradores de la época.

También hemos consultado revistas dedicadas por entero a la Radio. La revista *Discomanía* comienza publicarse en 1959, y es lanzada por uno de los grandes pioneros de la radio musical, el gran locutor chileno Raúl Matas, se trata de una revista quincenal que recoge las diversas noticias que acaecen en el ámbito de la música juvenil y recopila las listas de éxito del programa de radio del mismo nombre perteneciente a la cadena SER. La publicación más significativa especializada en radio es la revista *Ondas*, siendo la más destacable por estar expresamente dedicada al mundo de la radio, en concreto a la cadena SER. En esta se informa de la programación de la SER y se incluyen reportajes de todo tipo siempre relacionados con este medio. Entre sus apartados se encuentra una sección dedicada al programa *Discomanía*, redactada por el propio Raúl Matas. En esta se publican las noticias más importantes del mundo de la música juvenil, además de proporcionar una lista con los éxitos más destacables del programa. A partir de 1966 aparece una nueva sección musical dedicada en este caso al programa de radio *El Gran Musical* de Tomás Martín Blanco. *El Correo de la Radio* inicia su andadura en 1953 y desaparece en 1966. Es la revista de RNE, Radio Barcelona. Al igual que la revista *Ondas* se encarga de recoger las noticias más interesantes que acontecen en los programas de la emisora, en este caso barcelonesa. En la década de los 60 también da fiel testimonio de la difusión de la música juvenil. La revista *Tele Radio* nace en 1957, un año después de la llegada de la Televisión. Se trata de una revista semanal en la que se pretende informar sobre la programación de la radio y la televisión, incluyendo reportajes y entrevistas de los protagonistas de la misma. En esta también hay una sección musical con lista de éxitos incluida. La revista *Tele Guía* aparece en 1966 dirigida por Manuel Leguineche. En principio tiene como objetivo ser guía del mundo de

la televisión pero también habla de la música juvenil del momento. Esta publicación también elabora su propia lista de éxitos.

Documentos Legales

Para la realización de este trabajo ha sido necesario acudir a las fuentes legales que atañen al objeto de estudio. Esta Documentación legal queda referenciada en sus apartados correspondientes, concretándose las Disposiciones, Decretos, Leyes y Decretos Leyes que ordenan legalmente el medio de radiodifusión nacional en la época franquista.

Webgrafía

Actualmente contamos con una fuente de documentación de gran valor, la red de internet. Este trabajo de investigación se ha beneficiado de las numerosas páginas web dedicadas tanto a la música pop de los 60 como al mundo de la radiodifusión.

Documentación Musical

Como fuente para cualquier estudio académico sobre música popular contamos con la página de la Sociedad de Etnomusicología SIBE³. En esta podemos encontrar un gran archivo en el que se incluyen Actas de Congresos, Publicaciones, Boletines, Bibliografías y un enlace a la revista *Etno*, revista de Música y Cultura, dedicada a la Etnomusicología. Relacionada con el campo de la Etnomusicología tenemos la página de la IASPM ⁴española (International Association for the Study of Popular Music), en la que podemos encontrar información sobre los acontecimientos académico que se producen en este campo en nuestro país. Destaca por su gran valor documental la página web la Fonoteca⁵, dedicada al pop y al rock español de todos los tiempos, en la que encontramos información detallada tanto de los grupos de la época que nos ocupa como de su discografía. La página web Discogs⁶ es una base de datos que recoge de un modo bastante riguroso la discografía editada tanto en vinilo como en CD a nivel internacional. La página web a 45 r.p.m.⁷ es una base de datos especializada en la

3 Recuperado de <http://www.sibetrans.com>

4 Recuperado de <http://iaspmespana.wordpress.com>

5 Recuperado de <http://www.lafonoteca.net>

6 Recuperado de <http://www.discogs.com/es/search>

7 Recuperado de <http://www.a45rpm.com>

discografía de SGs (Singles) y EPs (Extended Plays) de la música editada en nuestro país. Cabe nombrar la página Todoradio⁸ página en la que encontramos multitud de información y documentación acerca de la historia de la radiodifusión en España.

Especial mención merece la página *Caravaneros wikispaces* gracias a la cual me he podido poner en contacto con algunos fieles oyentes del programa *Caravana Musical* de Ángel Álvarez, los cuales me han cedido muy amablemente valiosísimos documentos y testimonios personales.

Fuentes Fonográficas y Videográficas

RTVE en su página oficial cuenta con un enlace a un interesante archivo audiovisual en el que se pueden consultar desde el NODO hasta programas emitidos por esta cadena en los que podemos extraer numerosa información, como el Documental *Un cuerpo extraño, Historia del Rock en España*⁹. Desde la plataforma de You Tube también he podido consultar algunos documentos audiovisuales entre los que destacamos algunos fragmentos de los míticos programas *Vuelo 605*, *Caravana Musical* o *Discomanía*.

Podcast

RNE cuenta con un servicio de Podcast en el que se encuentran sus programas emitidos.

RNE3, concretamente los programas *Discópolis* y *el Sótano*, dedican numerosos monográficos a cantantes, locutores y estudiosos del periodo que nos ocupa.

RNE5, con sus programas *Ondas de ayer*, *Audios para recordar* e *Historia del Pop en español* han servido de fuente de información para este trabajo de investigación. La SER con su programa *Radio querida* también ha servido de fuente documental.

Fuentes Orales

Finalmente cabe destacar una de las fuentes fundamentales para este trabajo, la entrevista. He recogido los testimonios orales de algunos de los principales protagonistas de la gestación

⁸ Recuperado de <http://www.nico2-todoradio.wikispaces.com>

⁹ Un cuerpo extraño, Historia del Rock en España. (4 de Noviembre de 2011) [Archivo de vídeo]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/archivos-tema/archivos-tema-20101027-0027/912650/>

del rock en España, tanto de profesionales del mundo del pop como de profesionales del mundo radiofónico, con el fin de poder aportar un testimonio de primera mano que ofrezca una visión lo más acertada posible de lo que supuso aquel movimiento juvenil.

1.7. Esquema de la investigación

La presente investigación se estructura del siguiente modo:

En primer lugar encontramos dos apartados preliminares en los que se exponen los términos de la investigación.

El primero de ellos es de carácter introductorio y en este se anticipan los contenidos y planteamientos, así como las motivaciones y circunstancias que han llevado a la realización de la Tesis, va precedida de un resumen de la investigación, e incluye un sumario de las intenciones generales que pretenden cubrirse.

En el segundo apartado preliminar trazamos el diseño de la investigación, delimitando el objeto formal de la investigación, planteando las principales preguntas a las que pretende dar respuesta la investigación, los objetivos e hipótesis de la misma y la metodología que se va a utilizar durante la investigación.

A continuación encontramos un tercer apartado en el que establecemos el marco teórico en el que se enmarca esta investigación y las teorías previas necesarias para establecer el contexto adecuado para el desarrollo de la misma. En este apartado también se expone el Estado de la Cuestión, en el que se describe en qué momento académico se encuentra el estudio del tema que nos ocupa. Esto implica el estudio de la bibliografía que aborda el tema principal y los temas periféricos relacionados con el mismo.

El cuarto apartado es el corazón de la tesis, la investigación propiamente dicha. En este apartado se encuentran seis tipos de análisis. En primer lugar se realiza un análisis descriptivo de las principales vías por las que penetra el pop en España, haciendo especial hincapié en la radio musical, en segundo lugar se realiza un análisis sociológico tanto de la radio musical como de la música pop, en tercer lugar se desarrolla un análisis de las entrevistas personales realizadas a algunos de los principales protagonistas del nacimiento y establecimiento de la música pop en nuestro país, que ofrecen su testimonio en calidad de músicos, locutores de radio, promotores de conciertos, críticos musicales, editores de revistas musicales y oyentes, en definitiva testigos de primera mano del fenómeno que nos ocupa, en cuarto lugar se realiza un análisis del impacto de los principales programas de la radio musical juvenil en la indus-

tria discográfica, por último realiza un análisis musical de los principales éxitos discográficos promocionados por dichos programas de la radio musical , en estos análisis se establecen sus correspondientes conclusiones, en relación a los objetivos planteados y las hipótesis expuestas. Por último, realizamos un análisis global relacionante en el que se comprueban las coincidencias entre los distintos análisis.

Fruto de la investigación descrita, obtenemos las conclusiones que confirman o refutan las hipótesis planteadas en el diseño de la investigación. Otras conclusiones se extraen durante el proceso, expandiendo y complementando el objetivo inicial.

2. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

A continuación delimitaremos las premisas en las que se basa el presente estudio. Para ello estableceremos una metodología y determinaremos con claridad el tema objeto de la presente investigación. Todo esto lo podemos estructurar en los siguientes apartados:

Delimitar el objeto de la investigación.

Plantear las preguntas fundamentales que nos revelen las claves de la investigación.

Identificar los objetivos de la investigación, ¿Qué pretendemos demostrar? ¿Qué conclusiones queremos extraer?.

Construir unas hipótesis de trabajo que serán contrastadas y comprobando si estas quedan confirmadas o no, responderemos a las preguntas en las que se basa la investigación.

Trazar la metodología que vamos a aplicar, la que nos posibilitará realizar la investigación.

2.1. Objeto formal

La investigación versa sobre el vínculo existente entre los programas de radio musical de finales de los 50 y principios de los 60 y el nacimiento de un nuevo fenómeno musical: el pop español.

La música popular urbana procedente de Estados Unidos comienza a introducirse en España por diversos cauces, siendo la radio musical el más importante de estos. En este periodo empiezan a aparecer programas musicales especializados en música juvenil que son los principales responsables de que el germen de la música pop cale entre la juventud española. Los músicos autóctonos comienzan a hacer sus propias composiciones según los parámetros de este nuevo estilo musical. La radio musical dirigida a la juventud ejerce de impulsora y difusora de esta nueva corriente apoyando a estos pioneros del pop. Esta radio musical especializada en música juvenil nace y crece a la par que el fenómeno pop, y tanto la una como la otra quedan plenamente establecidas a mediados de los años 60, concretamente en 1966. En el caso de la radio podemos establecer como fecha exacta el 18 de Julio de 1966, momento en el que hace su aparición el programa de FM *Los 40 Principales*. Con respecto a la música pop es también en el año 66 cuando un grupo autóctono, Los Bravos consigue alcanzar los primeros puestos del pop internacional con “Black is black”, esto prueba que el fenómeno pop ha alcanzado la mayoría de edad. El objeto de estudio de este trabajo abarca desde los inicios del fenómeno hasta esta fecha de consolidación.

Dentro del universo de esta investigación los programas de radio musical juvenil y la música popular urbana española son los protagonistas. Como hemos expuesto en el párrafo anterior, ambos fenómenos van de la mano, por lo que podemos observar cómo se va estableciendo la música pop estudiando el desarrollo de la radio musical juvenil de esta época. Trazaremos un recorrido por los programas más importantes de la época aunque centraremos nuestra atención principalmente en dos: *Discomanía* de Raúl Matas y *Caravana Musical* de Ángel Álvarez. He elegido *Discomanía* de Raúl Matas porque aparte de ser uno de los programas decanos es el que más difusión tiene, ya que es emitido por la SER en cadena desde Radio Madrid para toda España, además su repertorio abarca un repertorio muy variado en el que tiene cabida tanto la

música ligera como los nuevos ritmos modernos, lo que permite que oyentes de varias generaciones se aficionen al mismo. De hecho el programa de Raúl Matas es como veremos el más influyente en el mundo de la industria discográfica de este periodo. La elección de *Caravana* de Ángel Álvarez no radica en su amplia difusión, ya que su radio de acción es geográficamente limitado, pues se emite desde La Voz de Madrid (REM) y sólo se escucha en Madrid y sus alrededores. La importancia en este caso está en los contenidos musicales de sus programas, ya que programa primicias imposibles de escuchar en España por ningún otro cauce. Además la figura de Ángel Álvarez es fundamental, ya que con él comienzan a trabajar algunos de los más importantes locutores que después desarrollarán la radio musical. Por lo anteriormente expuesto utilizaremos las listas de éxitos de estos dos programas como muestra para el análisis del impacto en la Industria Discográfica. Para la realización de este trabajo he contado con la colaboración de algunos de los protagonistas de este fenómeno cultural, grandes profesionales de ambos sectores a los que he podido entrevistar. Una de las maneras más objetivas de ver cómo se va consolidando el fenómeno de la música pop en nuestro país es analizando musicalmente los principales éxitos del mercado discográfico, por lo que he realizado un análisis de los principales títulos contenidos en estas listas.

2.2. Preguntas

Cualquier investigación se basa en la búsqueda de soluciones a una serie de preguntas planteadas previamente, aunque es probable que en el transcurso de la misma se generen otras.

Cinco cuestiones fundamentales apelan al núcleo nuestra investigación:

- ¿Cuáles son las vías por las que penetra y se difunde el pop en España?
- ¿Cómo consigue la radio musical introducir y difundir el pop en España?
- ¿Es la radio musical la vía más relevante para la introducción y difusión del pop en España?
- ¿Cuáles son los programas y los locutores que llevan esto a cabo?
- ¿Cuáles son los principales grupos y solistas encargados de establecer el pop en España?

Existen otra serie de cuestiones que perfilan las anteriores y que es interesante plantear con el fin de obtener una visión más amplia del fenómeno objeto de estudio

- ¿La radio musical tiene implicaciones sociológicas?
- ¿La música popular urbana tiene implicaciones sociológicas?
- ¿La música pop es importante para la creación de una identidad juvenil hasta entonces desconocida en España?
- ¿La radio musical es importante para el florecimiento de la Industria Discográfica en España?
- ¿Los éxitos del mercado discográfico corresponden con la música promocionada en los programas de radio musical?
- ¿Estos éxitos musicales incorporan más elementos estructurales derivados de la música afroamericana¹ a medida que avanza nuestro periodo de estudio?
- ¿Contribuye el pop español a la construcción de una identidad musical nacional?

¹ Los elementos estructurales de la música afroamericana son los que dan origen a la música pop.

2.3. Objetivos

Los objetivos que exponemos a continuación, pretenden mediante el contraste de las hipótesis que se plantean en el siguiente punto, dar respuesta a las preguntas anteriormente expuestas:

- Investigar las diferentes vías por las que penetra y se difunde el pop en España.
- Investigar los contenidos de los primeros programas de radio musical que comienzan a emitir este tipo de música y el impacto que estos tienen como clara influencia para el nacimiento y difusión del pop en España.
- Investigar si la radio musical es la vía más relevante por la que se introduce y se difunde el pop en España.
- Investigar cuales son los principales programas de radio musical y quiénes son los locutores más relevantes para que esto ocurra.
- Investigar cuales son los principales grupos y solistas encargados de establecer el pop en España.
- Investigar el impacto que la música popular urbana, apoyado por la radio musical, causa en el seno de la sociedad que la ve nacer.
- Investigar si la música pop juega un papel importante en la creación de la identidad juvenil.
- Investigar si la radio musical es importante para el florecimiento de la Industria Discográfica.
- Investigar si los éxitos musicales del mercado discográfico corresponden con la música promocionada en la radio.
- Investigar si los éxitos musicales discográficos promocionados por la radio musical adoptan progresivamente más elementos estructurales derivados de la música afroamericana conforme avanza nuestro periodo de estudio.
- Investigar si el pop español contribuye a la construcción de una identidad musical nacional.

2.4. Hipótesis

A continuación exponemos las hipótesis que establecemos como punto de partida de este estudio y que una vez confirmadas o refutadas darán respuesta a las preguntas que se plantean en la presente investigación:

- Existen diferentes vías por las que penetra y se difunde la música pop en España.
- Los programas de radio de finales de los 50 y principios de los 60, que emiten contenidos de música pop importada de Europa y Estados Unidos, son fundamentales para que aparezcan y desarrollen su actividad profesional los primeros grupos de pop nacionales.
- La Radio musical es la vía más importante para la introducción y difusión de la música pop en España.
- La radio musical y la música pop que contribuye a generar tienen un gran impacto sociológico en España.
- La música popular urbana es enarbolada por los jóvenes de este país como símbolo de identidad.
- La radio musical contribuye al florecimiento de la Industria Discográfica en España.
- Los principales éxitos musicales del mercado discográfico corresponden con la música promocionada en los principales programas de radio musical.
- Los éxitos del mercado discográfico promocionados por la radio musical, adoptan progresivamente más elementos estructurales derivados de la música afroamericana a medida que avanza nuestro periodo de estudio.
- La música popular urbana creada por estos jóvenes pioneros contribuye a la construcción de una identidad musical nacional.

2.5. Metodología

La naturaleza del presente estudio requiere un enfoque multidisciplinar, lo que implica la utilización de una metodología diversa.

En primer lugar aplicaremos una metodología de carácter descriptivo con la que estableceremos el marco conceptual que cimentará y contextualizará nuestro trabajo. Para la contextualización del trabajo estudiaremos en primer lugar el nacimiento de la música popular urbana a nivel internacional y la implicación de la radio musical en el fenómeno, realizaremos un breve recorrido histórico sobre la radio en España, seguiremos con una descripción de la situación histórico social de la introducción de la música pop en España y concluiremos con un breve recorrido histórico de los primeros años del pop Español. Dentro del marco conceptual incluiremos los siguientes puntos, el estudio de los conceptos de música popular urbana, industrias culturales y creativas y dentro del marco teórico incidiremos en la descripción de las principales teorías de sociología de la música.

Siguiendo con la metodología descriptiva realizaremos un análisis histórico con el fin de dilucidar cuales son las principales vías por las que penetra el pop en España. Para ello acudiremos a fuentes documentales bibliográficas, hemerográficas y a la información recogida en las entrevistas realizadas, ya que ofrecen un testimonio valiosísimo que ilustra los puntos tratados.

A continuación realizaremos un análisis sociológico de la radio musical y de la música pop del momento. Para el análisis sociológico de la radio musical seguiremos los planteamientos que propugna Silbermann² (1957) en su obra *La música, la radio y el oyente: estudio sociológico*, recogido anteriormente en el apartado de marco teórico. Para realizar el análisis sociológico de la música pop del momento seguiremos el planteamiento propuesto por Simon Frith³ (2004) en su ensayo *Hacia una estética de la música popular*, recogido así mismo en marco teórico.

2 Silbermann, A. (1957). *La música, la radio y el oyente: estudio sociológico*. Buenos Aires: Nueva Visión.

3 Ensayo incluido en Cruces, F. (2004). Música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas. *Revista Transcultural de música* n° 8.

En la metodología se incluye la realización de entrevistas a algunos de los principales protagonistas implicados en el nacimiento y establecimiento de la música pop de nuestro país. Realizaré un total de 8 entrevistas en las que los entrevistados ofrecen su testimonio en calidad de locutores de radio, músicos, promotores de conciertos, críticos musicales, editores de revistas musicales y oyentes. El tipo de entrevista elaborada será semiestructurada, realizaré preguntas de contextualización, preguntas generales propuestas a todos los entrevistados, preguntas propuestas a los de cada tipología y preguntas específicas para cada entrevistado. En total se han realizado 8 entrevistas a las siguientes personas:

Francisco Cervera, (Músico) Componente de diversos grupos entre los que destacan, Los Pokes, Los Continentales, Los Botines y Agua Viva. Actualmente es componente de Los Brincos y presidente de la Asociación de Pioneros Madrileños del Pop.

Alfredo Niharra, (Oyente) Colaborador de *Caravana* en los primeros años del programa.

Miguel Ángel Nieto, (Locutor de Radio) (Promotor conciertos) (Redactor) Creador del programa de radio musical *Nosotros los jóvenes*, Promotor de los Festivales del Price, Redactor de la revista, Conductor del programa de radio musical *Nosotros los jóvenes*.

Jesús Ordovás, (Crítico musical) (Locutor de radio).

Rafael Revert, (Locutor de radio) Colaborador de *Caravana musical* de Ángel Álvarez y *El Gran Musical* de Tomás Martín Blanco y creador de *Los 40 Principales*.

José Ramón Pardo, (Locutor de radio) (Músico) (Crítico Musical) Miembro de Los Teleco y creador del sello discográfico Rama Lama, especializado en reeditar la discografía del periodo que nos ocupa.

Agustín Rodríguez, (Músico) Guitarrista de Los Ángeles.

José Manuel Rodríguez “Rodri”, (Músico) (Locutor de Radio) (Crítico Musical)

Seguiremos con la realización de un Análisis del Impacto que tienen los principales programas de radio musical en la Industria Discográfica. Los programas en los que me baso son *Caravana Musical* de Ángel Álvarez y *Discomanía* de Raúl Matas. En primer lugar elaboraré un cuadro extrayendo los principales éxitos del año (en el caso de *Caravana* este cuadro me ha sido cedido). Una vez extraídos estos éxitos iniciaré dicho análisis, para ello aplicaré una meto-

dología comparativa contrastando los éxitos de ambas listas con los éxitos del mercado discográfico entre los años 59 y 66. En el caso de *Discomanía* recogeré el número de versiones que generan los títulos que aparecen la lista, el número de versiones realizados en otros idiomas y si estos títulos han sido reeditados recientemente. En el caso de *Caravana* analizaré si los títulos radiados en el programa se editan en España en el periodo de estudio o permanecen inéditos. En el caso de ser editados en nuestro país compararé la fecha de edición con la fecha de emisión del programa. Con estos datos realizaré un análisis pormenorizado del Impacto que estos programas tienen en la Industria Discográfica, del que extraeré las correspondientes conclusiones.

Realizaremos también un análisis musical de los títulos del top ventas del mercado discográfico entre los años 59 y 66. Analizaremos los títulos que tengan algún rasgo destacable que nos sirva para ilustrar la evolución de la música popular entre 1959 y 1966, atendiendo a los parámetros de Forma Musical, Tímblica, Voces, Ritmo y Armonía con el fin de extraer unas conclusiones musicales de carácter científico y objetivo.

A continuación realizaremos un análisis global en el que se incluyan y comparen todas las conclusiones extraídas de los análisis anteriormente expuestos.

Todo este trabajo nos permitirá la comprobación o refutación de las hipótesis establecidas en esta investigación, cuyo resultado quedará recogido en el apartado de Conclusiones. Por último, apuntaremos posibles líneas de investigación que surjan a partir de este estudio.

3. MARCO TEÓRICO, TEORÍAS PREVIAS Y ESTADOS DE LA CUESTIÓN

En este capítulo sentaremos las bases sobre las que vamos a desarrollar esta investigación. Para ello estableceremos previamente una serie de conceptos que aparecerán con frecuencia a lo largo de su desarrollo. En primer lugar haremos un breve recorrido en el que se explica el nacimiento del fenómeno de la música popular urbana internacional, señalando a su vez las implicaciones que la radio musical tiene en la gestación del mismo. Trazaremos una panorámica histórica de la radio en España desde sus inicios hasta el periodo que nos ocupa. Contextualizaremos históricamente este estudio describiendo la situación histórico social de finales de los 50 y mediados de los 60 en la que se desarrolla nuestra investigación, haciendo especial hincapié en el fenómeno del turismo. A continuación haremos un breve recorrido histórico del nacimiento del pop en España. Seguiremos delimitando el marco teórico, haciendo referencia al concepto de la música popular urbana y a las industrias culturales y creativas. Continuaremos con una exposición en la que se hace referencia a las principales teorías de Sociología de la Música. Por último analizaremos el estado de la cuestión quedando así reflejado cual es el momento actual académico relativo a la música pop española y a la radio musical de este periodo.

3.1. El nacimiento de la música popular urbana internacional y la implicación de la radio musical en el fenómeno

Trazar un recorrido histórico por los primeros años de vida del *rock and roll* implica necesariamente un esfuerzo definidor ante conceptos y terminología diferentes pero entrelazados. Baste decir que cuando hablamos de pop nos referimos a tres acepciones consensuadas: El pop como música popular, que engloba varios estilos más o menos definidos, de génesis popular pero difundidos por los canales de comunicación de masas propios de las sociedades urbanas modernas (aunque el público sea específico, local y limitado, y el ambiente rural); el pop como uno o varios estilos de música altamente melódica y de fácil asimilación por parte del público (sin que ello implique necesariamente merma en su enjundia artística), y con uso de los mismos canales que la música popular, pero con un mayor grado de gestión industrial y una clara motivación de hegemonía comercial (independientemente de su origen: popular, tradicional, popular...); y pop como variante más suave y melódica del estilo conocido como rock and roll y su mutación: el rock. En cuanto a los dos últimos términos, su significado, divergencias y parentesco serán expuestos en los apartados que siguen.

Es difícil fijar un momento fundacional para el género musical y para el fenómeno cultural. Como con cualquier otra categoría cronológica, encontramos una fuerte tensión entre la necesidad intelectual de establecer puntos referenciales precisos y cerrados y la realidad histórica de los *procesos*. Por lo tanto estas líneas adoptan la forma de una relación imbricada de procesos, puntuada con puntos referenciales, o *hitos*, que normalmente tienen el aspecto de nombres propios y títulos, asociados a fechas.

Nos encontramos ante un fenómeno de origen y desarrollo múltiple: en lo social y en lo cultural, en lo formal y en lo temático, y en lo referente a la producción y a la comunicación.

La senda hacia el rock'n'roll

El rock and roll se configura a partir de la enorme diversidad de géneros de música popular estadounidenses existentes en la primera mitad del siglo XX, géneros distribuidos de modo casi estanco entre los diversos colectivos étnicos y sociales. Cada uno de estos géneros evoluciona con el paso de los años, en unas ocasiones transformándose en otros nuevos que los sustituyen,

mientras que el estilo progenitor decae, en otras ocasiones ramificándose en géneros y subgéneros nuevos que desarrollan su existencia artística y comercial de modo paralelo al género de origen. La transferencia cruzada de ideas y elementos formales y temáticos es constante, normalmente al nivel de los propios músicos (intérpretes, compositores, arreglistas...) y, de modo más renuente, a nivel de otros profesionales del sector (productores, ingenieros, distribuidores, programadores de radio y televisión, críticos musicales...). Sin embargo, el público sigue manteniéndose en nichos bien establecidos; aunque va a cobrar progresiva importancia el fenómeno de aficionados atentos a las novedades o entendidos en la tradición, que configuran una fuerte identidad de grupo sobre dicha base.

Sin duda, la mayor aportación neta al nacimiento y configuración del rock and roll tiene su origen en las tradiciones musicales afroamericanas. Las tradiciones musicales de raíz subsahariana son la base para un proceso de mutación de más de tres siglos. El origen se encuentra tanto en la música tradicional como en los elementos derivados de los equivalentes *clásicos* o cortesanos africanos, en cualquier caso, los elementos formales básicos, en rítmica, tímbrica y estructura, permanecen.

El proceso transformativo obedece a dos factores fundamentales: la experiencia emocional y colectiva de la esclavitud y el contacto con la cultura americana de extracción europea incluyendo, la religión y la música (de esta se toman formas, estilos e instrumentos). El resultado de estos elementos transformadores sobre la base tradicional africana subsahariana es una pléyade de formas y estilos que se consolidan (surgiendo unos de otros y enriqueciéndose mutuamente) entre el siglo XIX y comienzos del XX: canciones de trabajo, espirituales, blues, ragtime, gospel, y jazz. De todos ellos surge, tras unas décadas de intensa transformación, el rock and roll.

La década de los 30, y la primera mitad de los 40, es testigo abundantes fenómenos sociales e innovaciones formales y técnicas que allanan el camino. El cruce entre estilos negros, y de estos con estilos populares y tradicionales blancos es constante. Son fundamentales también los nuevos métodos de amplificación y la aparición de la guitarra eléctrica (usada primero en el jazz) así como la aplicación de otro préstamo jazzístico, la batería, que migra a géneros hasta entonces carentes de la misma, como el blues y diversos estilos de country, dotándolos de una rítmica percutante, bailable y agresiva, necesaria para hablar de rock and roll. No todas las grandes bandas de los años 20

sobreviven, sin embargo los pequeños grupos que fusionan elementos nuevos con música tradicional añaden pequeñas secciones de viento. La Gran Depresión no acaba con el panorama anterior, pero lo modifica claramente.

Es decisiva la aparición de un sector demográfico nuevo: los adolescentes y *la juventud*. En la América negra, condenada a un nivel socioeconómico más bajo y a la presión constante del racismo institucional, la adolescencia no constituye un sector diferenciado claro, y la juventud no lo es hasta transcurrida la Guerra Mundial. Pero en la América blanca el paisaje es muy distinto; ser joven ya significa algo en el entorno urbano desde los años 20, pero el concepto de adolescencia es acuñado en la primera mitad de los 40 y lo es, desde su misma concepción, con todos los atributos que asociamos al adolescente: avidez de sensaciones nuevas, necesidad de una identidad grupal distinguible, choque generacional etc.

Son igualmente importantes los aspectos industriales y de difusión musical. En este sentido, la consolidación de un mercado discográfico es un factor decisivo, así como su compartimentalización en nichos estilísticos bien establecidos, ejemplo de lo cual son los *race records*, eufemismo para el sector dedicado a la música negra. Pero aún de mayor peso es la generalización de la radio, las emisoras radiofónicas y los formatos musicales, sin los cuales no se entiende la difusión de estilos negros periféricos entre un sector minoritario pero creciente de la ávida juventud blanca.

El fin de la intervención estadounidense en la Segunda Guerra Mundial provoca cambios que no pueden ser obviados: La repatriación masiva de millones de jóvenes en uniforme, un profundo orgullo nacional paralelo a un sutil y cínico escepticismo hacia la seguridad de la experiencia humana (genocidio, física nuclear...) y, en el caso de la población afroamericana, un renovado espíritu reivindicativo (en las fuerzas armadas, la segregación acaba legalmente en 1948, planteando una evidente y sangrante paradoja con el relato oficial sobre la guerra).

Los pioneros afroamericanos

En la segunda mitad de la década los músicos de blues recogen experimentos estilísticos anteriores que subrayan el ritmo y amplían la paleta tímbrica y, sobre todo, añaden modismos del gospel como el efecto *llamada y respuesta* y un ritmo más animado y bailable. Paralelamente, las referencias al *roll* y, sobre todo, al *rock*, empiezan a ser omnipresentes. Este último vocablo, con sus

acepciones contradictorias de dureza (roca) y de mecer (to rock), relativa al baile, son comúnmente aceptadas como eufemismos sexuales. Para 1948, el nuevo estilo ya está siendo comercializado como rhythm and blues, destinado a jóvenes afroamericanos de extracción urbana.

Hitos insoslayables en el proceso son, en 1948, Wynone Harris y su versión de “Good Rocking Tonight” y “We’re Gonna Rock” de Wild Bill Moore, “Rock the Joint” de Jimmy Preston y Fats Domino con “The Fat Man” en 1949 o “Rocket 88” de Ike Turner en 1951.

Así vemos como en los años que transitan entre la décadas de los 40 y los 50 todos los elementos para la consolidación del nuevo género se encuentran ya presentes: Los términos “rock” y “roll” ya forman parte, con todas sus connotaciones, del léxico de la música popular americana; y el rhythm and blues adopta su forma definitiva, con no pocas canciones ya indistinguibles de lo que ahora llamamos rock and roll.

La última pieza y la explosión

Resulta difícil sobrestimar la importancia del *disc-jockey* Alan Freed. Aunque el interés de ciertos sectores de la población estadounidense de ascendencia europea por la música negra es un fenómeno rastreable desde “los felices veinte” (sectores más o menos representativos estadísticamente, interés basado en el ocio o en algo más firme y profundo, y con música negra frecuentemente ejecutada por intérpretes blancos). La insistencia de Freed en programar la música popular negra de la época va a ser un factor determinante para la familiarización con el rhythm and blues de un porcentaje cada vez mayor de la juventud blanca. Freed, un obseso de los nuevos estilos y de la música negra, emite desde 1951 éxitos interpretados por artistas afroamericanos en su programa de radio The Moondog House, en lugar de las versiones interpretadas por músicos blancos. Igualmente, es promotor de conciertos con audiencias integradas, algo insólito en la época. Su estilo personal, dinámico y enardecedor (como la música que programa) apela al joven público como miembro de una comunidad identitaria de “entendidos” amantes de las emociones fuertes, lo cual va a ser decisivo en la formación del nicho del aficionado a la música popular. En 1953 la expresión rock and roll ya es utilizada en sentido genérico, pero Freed es el primero que empieza a usarla para definir el estilo (rhythm and blues es una categoría comercial con tintes étnicos).

Freed y su programa, de más que considerable audiencia, así como las más pequeñas, y limitadas

en público, emisoras de carácter independiente, tienen un papel determinante en la difusión del nuevo fenómeno, sean los músicos afroamericanos o blancos. Pero cerrando el círculo radiofónico resulta irónico el papel de las grandes emisoras. En un principio se muestran categóricamente reacias a programar rhythm and blues y otras músicas “de raza” a nivel nacional y, por lo tanto, a exponer a la impresionable juventud blanca a sus “cuestionables” efectos. Pero bien pronto se ven financieramente obligados a cambiar de actitud, previendo la inasumible pérdida de tan sabroso sector de público. Fue como abrir las esclusas de una presa. A semejante proceso se ven sometidas las grandes compañías discográficas, como RCA, so pena de perder terreno ante sellos menores (algunos no por mucho tiempo) más recientes, como Imperial, Modern, Specialty, King, Chess y Atlantic. En todo caso, una inesperada y muy celebrable consecuencia de la ley de la oferta y la demanda.

Tras esta primera fase de consolidación del rock and roll (1948 a 1954), en su forma originaria (el rhythm and blues más frenético,ailable y atractivo para la juventud blanca) le sigue, a partir de 1951-1953 y hasta finales de la década, una segunda permutación: el Rockabilly. El término hace referencia a la variante del rock and roll interpretada a mediados de la década de 1950 por músicos fundamentalmente blancos como Bill Haley, Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Carl Perkins y Johnny Cash. Sin embargo, el concepto va más allá de la referencia a una sección del mercado de la música popular americana, necesitando de la inclusión de formas derivadas de la música tradicional blanca.

Parece seguro que, en 1953, el músico de hillbilly Bill Flagg acuña el término para referirse a la fusión de dicho género y rock and roll que él y otros practican por entonces (Bill Halley y su versión de “Rocket 88” en 1951). Por hillbilly entendemos el estilo que practican los habitantes blancos de zonas rurales deprimidas, fundamentalmente los montes Apalaches. Sin embargo, en la componente musical rural y blanca puede englobarse el bluegrass y, en términos generales, el country. De hecho, desde el siglo XIX y sobre todo desde los años 30 del XX, estos estilos también incorporan elementos musicales de sus vecinos negros.

El fenómeno adquiere velocidad en 1954, con “Rock Around the Clock” de Bill Haley & His Comets y la versión de Elvis Presley de “That’s All Right”. El año siguiente el filme *Blackboard*

*Jungle*¹ utiliza la grabación de Halley con resultados históricos decisivos (y consolidando, dado el contenido del filme, la asociación del rock and roll con los comportamientos antisociales). La primera grabación de Presley en el Sun Studio de Sam Phillips es un éxito menor, pero su importancia no necesita ser subrayada. El peso de Philips, y de su estudio y compañía Sun Records, como hogar y trampolín del primer rock and roll blanco merece un estudio pormenorizado que se escapa a los límites de estas líneas. Durante unos breves años, la perspectiva de un reducto comercialmente exitoso pero artísticamente “genuino” es ilusionante; antes de que las grandes y medianas compañías, nuevas o establecidas, tomen las riendas con criterios meramente crematísticos.

Una segunda tanda de artistas negros discurre paralela al rockabilly, con su propia idiosincrasia pero totalmente categorizables como rock and roll pleno. Por otro lado, incorporan algunas de las influencias populares y tradicionales blancas que exhiben sus contemporáneos blancos, lo cual contribuye a consolidar y dar coherencia al estilo, independientemente de la etiqueta bajo la que se comercialice. Ecllosionan y entran en las listas y en el repertorio básico del rock and roll alrededor de 1955. Destacan Little Richard (“Tutti Frutti”), con una personalidad interpretativa enloquecida, estrambótica y *flamboyant* que va a dejar una larga huella en la música posterior, Chuck Berry (“Maybellene”), quizás el más incrustado en el imaginario colectivo, Bo Diddley (“Bo Diddley”) y Fats Dómino (“Ain’t that a same?”). Aunque las principales fuerzas afroamericanas dentro del rhythm and blues y el rock and roll siguen grabando con éxito durante el resto de la década, en 1956 el rockabilly se consolida como la forma dominante gracias al perfil racial de sus intérpretes, con otras grabaciones históricas como “Heartbreak Hotel” y “Hound Dog” de Elvis Presley, “Blue Suede Shoes” de Carl Perkins o “Folsom Prison Blues” de Johnny Cash. Dentro del mismo fenómeno debemos incluir a Buddy Holly. Aunque todos los intérpretes citados tienen una decisiva influencia en los músicos ingleses de la siguiente década, Holly, debido a su ascendiente sobre The Beatles, sirve de puente entre las dos décadas (y entre el rockabilly y la Invasión Británica y, por lo tanto, el rock como género plenamente constituido a mediados de los años 60). La muerte de Holly, en 1959, también marca el fin del predominio del rock and roll como música popular y de la hegemonía de Estados Unidos.

1 Brooks, R. (1955). *Blackboard Jungle*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: MGM.

Por todo el globo encontramos audiencias minoritarias pero atentas que se hacen eco de la nueva música popular, y artistas entusiastas que están dispuestos a reproducirla para el mercado local, aunque las expectativas monetarias sean en principio desalentadoras. Pero el éxito comercial en Estados Unidos a una magnitud aún mayor, así como la expansión global del nuevo repertorio, es producto de un doble proceso causado por los grandes sellos y asistidos en ello por los grandes canales de difusión. Las grandes casas intentan por un lado, “ablandar” a los pioneros (es el caso de Presley), por otro lado, “endurecen” a los cantantes melódicos, imponiéndoles el repertorio básico del rock and roll, incrementando de este modo la rentabilidad del nuevo cancionero en los Estados Unidos y catapultándolo fuera de sus fronteras; aquí destacan Pat Boone , Andy Williams y, sobre todo, Paul Anka. Este último es junto a Presley el gran fenómeno comercial de masas, a nivel internacional, en la música popular anterior a The Beatles.

Cruzando el charco y de vuelta

A finales de los 50 el Reino Unido se hace eco del fenómeno estadounidense, pero los resultados iniciales de dicha exposición no reflejan el brillo del original. Por supuesto, desde la Segunda Guerra Mundial, se han visto muy influenciados por la cultura americana, con la que comparten idioma. Sin embargo, los factores implicados y el contexto general son muy distintos al de sus primos transatlánticos: menor crecimiento económico, medios de difusión cultural mucho más centralizados y mucho menos diversos, menor cantidad de centros productores de cultura popular y un contexto social distinto (más inmovilista y tradicional en algunos aspectos, más progresista en otros). Por ello, todos los fenómenos citados son (en general) minoritarios, y la escena británica no resulta particularmente vibrante.

En los cincuenta, los británicos tienen sus propias culturas juveniles, como los *Teddy Boys*. Y su propio estilo de música juvenil popular: el skiffle; resultado de una mezcla de ingredientes similar a la del rhythm and blues, pero con mayor proporción de música tradicional americana blanca (parte de ella con origen en las propias Islas Británicas), más sencillo y elemental, menos profesional y que, curiosamente, ha evolucionado de modo independiente al primero (aunque algunos de los primeros practicantes de rock and roll británico provengan de él).

En la segunda mitad de la década de los 50, la primera tanda de practicantes de skiffle y de rock

and roll británico queda bien reflejada. El máximo representante de skiffle es Lonnie Donegan y su gran éxito de 1955 “Rock Island Line” (atentos al título). En lo referente al rock and roll encontramos en 1956 a Tommy Steele con “Rock with the Caveman” (Steele proviene del skiffle: el grado de transferencia es alto, frecuentemente sirviendo el primero como escuela para el segundo -tendremos el mismo caso con The Beatles-) y a Cliff Richard and the Drifters con “Move It” (1958), antes de transformarse en Cliff Richards and the Shadows (quizá el más decisivo de los grupos británicos previos a The Beatles).

De todos modos, y aunque por estas fechas los británicos consiguen colar algún éxito en las listas americanas (como el instrumental “Telstar” de The Tornados en 1962), en general el tanteo es a la inversa. Los puestos más altos de las listas británicas están copados generalmente por éxitos estadounidenses, con las excepciones nacionales ya citadas y algunas pocas más. Los súbditos de la Reina *escuchan* música americana. Esto refleja algunas de las idiosincrasias británicas, incluyendo la poca flexibilidad y variedad de los centros de producción y canales de difusión en las Islas, incluyendo la radio y las compañías discográficas, con las segundas dictando la política de emisiones de la primera, a su vez fuertemente monopolizada por la BBC (al igual que la televisión, también fundamental para la extensión del fenómeno popular). A este respecto hay que destacar el fenómeno de las emisoras piratas. La más significativa, aunque comienza su andadura en los últimos años del periodo que nos afecta, será *Radio Caroline*. Con sede física en un barco estacionado al límite de las aguas internacionales, empieza a emitir en 1964 sin necesidad de incumplir las restrictivas leyes británicas. Es fácil ver que para la música popular urbana es fundamental la labor de difusión de la radio musical.

Retornando a los Estados Unidos (pero sin abandonar las Islas), los años que median entre 1959 (declinar del rock and roll estadounidense) y 1962-1964 (éxito inicial de The Beatles en el Reino Unido y subsiguiente hegemonía global de la música pop británica) se consideran como un periodo de indeterminación; unos *años perdidos*, en definitiva, con predominio del pop melódico en el nicho de la música popular. Sin embargo, es una percepción provocada por la ausencia de un fenómeno musical *fuerte* y hegemónico (rock and roll o Invasión Británica). Pero en realidad, son años de profusa y muy diversa actividad, ya que en este periodo podemos observar un panorama musical muy rico y variado, en el que encontramos la música surf de The Beach Boys o Link Wray (con su

devastador y seminal estilo guitarrístico), la música de garage y la recuperación de la crudeza en la música pop, el breve pero explosivo fenómeno del twist, la aparición de la figura del “superproductor” con Phil Spector y su *Wall os Sound*, los primeros estadios en el largo proceso de gestación del soul y el reverdecer del folk americano de temática social, con Bob Dylan.

Algo nuevo y grande

Del mismo modo que el blues, el gospel, el country y otros estilos mutan en los años cuarenta y cincuenta en uno nuevo, el rock and roll, en los sesenta este tendrá su propio salto evolutivo, transformándose en algo más. Nada hace presagiar que el referido salto se dará en el Reino Unido, y que la isla se convertirá en la nueva capital de la música popular.

Desde el punto de vista estilístico nos encontramos con la aparición del beat y con el interés británico por el blues, que desemboca desde el punto de vista comercial y social en el fenómeno conocido como la *British Invasión*.

En 1962-1963, el beat eclosiona simultáneamente en diversos grandes centros urbanos (Liverpool, Londres, Birmingham, Manchester...) con un aluvión apabullante de nuevos grupos y un formidable éxito comercial. Bebe de los estilos británicos previos (skiffle) y del rock and roll estadounidense, fundamentalmente del rockabilly. En particular, la devoción por Buddy Holly and the Crickets identifica a muchos de estos grupos: The Hollies se llaman así por Holly y The Beatles (Los escarabajos) por The Crickets (Los grillos). Las formaciones también reflejan el patrón de guitarra-guitarra-bajo y batería del grupo del fallecido ídolo (aunque algunos incluyen un teclista y, ocasionalmente, un saxofón), así como los juegos vocales. El beat bebe de las fuentes anteriormente expuestas estilizando y sofisticando el lenguaje estructural, lo que dota a estas composiciones de una mayor complejidad técnica².

En un primer momento, el grupo de Liverpool es solo uno más entre el impresionante firmamento de nombres: junto a los Fab Four, los más exitosos fueron The Dave Clark Five. Bien pronto se les unen los ya mencionados The Hollies, The Searchers, The Moody Blues, The Animals, Them, etc. En cuestión de meses los The Beatles se separarán del pelotón; pero no es este el lugar para cantar, una vez más, sus gestas.

2 Véase el apartado de Análisis Musical.

En 1958, el gigante del blues Muddy Waters visita el Reino Unido, donde consigue una acogida y un interés que desde hace años se le venía negando en su patria, incluyendo al público afroamericano, en ese momento desinteresado en el blues (o distanciándose activamente del mismo). Dicha visita electrifica el creciente interés por la música de raíces americana de un significativo grupo de aficionados y músicos británicos. En aproximadamente un lustro, dicho interés fructifica en dos acercamientos artísticos distintos pero que se solapan y vinculan fuertemente. Por un lado, lo que se autodenomina como rhythm and blues británico: The Kinks, The Rolling Stones, The Who y The Yardbirds entre otros. Todos estos grupos se solapan con el beat y se benefician del éxito del mismo; pero, en términos generales, se diferencian por un mayor interés en el blues (no muy presente en el beat) y en el rock and roll negro (de ahí la denominación de rhythm and blues), aunque los referentes serán más Chuck Berry y Bo Diddley más que los artistas originales de rhythm and blues de los 40 y los primeros 50. En general se incide más en la guitarra y el sonido rudo y potente antes que en el ritmo. Pero el principal préstamo será la actitud: más sexual, salvaje y hedonista. The Animals y Them, ya mencionados como parte de la escena beat, también participarán del fenómeno del rhythm and blues británico.

El segundo grupo despertado por la visita de Muddy Waters es de carácter más purista, en un principio cogiendo poco del rock and roll y sin vínculos fuertes con el beat y el rhythm and blues británico: John Mayall, Alexis Corner, Eric Clapton, Jeff Beck y otros. Clapton y Beck sirven de puente entre el blues y el rhythm and blues inglés, vía The Yardbirds. Con su actitud purista, circunspecta, seria y anticomercial y su insistencia en el virtuosismo técnico y la potencia improvisatoria, el blues inglés va a ser decisivo en la formación de algunos de los estilos hegemónicos de los siguientes años.

La *British Invasion*, algo que la prensa americana certifica en 1964, va a significar la transferencia del cetro de la música popular de Estados Unidos a las Islas, pero la Invasión afecta a la mayor parte del mundo urbanizado, incluyendo España.

En cualquier caso, desde el país de Little Richard y Elvis Presley aún se van a hacer importantes contribuciones a la música inglesa. Entre 1965 y 1967, la postura intelectualizada de Dylan, las respuestas a la Invasión de los Beach Boys y The Byrds, los estándares de producción americanos, la potencia instrumental de algunos músicos estadounidenses y los aires que llegan de San Francisco

van a afectar profundamente a los ídolos británicos. Pero en algún momento de estos años cambiamos de vocablo, pasamos del rock and roll al rock.

3.2. La radio en España: Breve recorrido histórico

Si rastreamos los inicios de la radio en España nos tenemos que retrotraer a 1901. Según Ángel Faus, es el comandante Julio Cervera Babiera quien consigue las primeras patentes de la telefonía sin hilos en España. El 22 de marzo de 1902 se constituye la Sociedad Anónima Española de Telegrafía y Telefonía sin hilos, gracias a la aportación de sus patentes para la radiotelefonía sin hilos de Cervera. Dichas patentes se registran en España, Alemania, Bélgica e Inglaterra. Como afirma Faus (2007):

Las patentes inglesas son significativas ya que se consiguieron sin oposición de Marconi y su entorno empresarial, lo que indica que se trata de un sistema distinto”; lo que convierte a Julio Cervera Baviera en “pionero indiscutible de la radiotelegrafía en España y la radiotelefonía en todo el mundo” (p. 29).

Podemos señalar como primer hito histórico la transmisión por radio telegrafía entre 1901 y 1902. En este momento se establecen servicios regulares durante tres meses entre Tarifa y Ceuta, entre Jávea y Cabo de la Nao y entre Ibiza y Cabo Pelado.

Según el Real Decreto³ del 24 de Enero de 1908, el Estado se atribuye la potestad del monopolio regulador del Servicio Radiotelegráfico Nacional. A pesar de esto, el monopolio no es tal, ya que aparecen empresas extranjeras entre las que se encuentran la Compañía Marconi o la multinacional norteamericana ITT, las cuales gestionan y dirigen los servicios radiotelegráficos gracias a concesiones en exclusiva²

A pesar de los aranceles impuestos a las empresas extranjeras, no se impide que haya empresas españolas sustentadas con capital foráneo. Entre las principales inversiones en el sector destaca la del grupo británico Marconi. Como señala Balsebre (2001): “Dicha incursión representa un precedente en las relaciones que se sucederán entre las empresas de telecomunicaciones y el Estado un tanto sumiso para con las inversiones de capital privado” (p.20).

En los primeros 20 años del s. XX se sientan las bases para el desarrollo de la radio y la futura eclosión de las emisiones de radiodifusión en España. Entre los principales pioneros responsables de este futuro fenómeno cabe señalar a Matías Balsera, Antonio Castilla y José María Guillén García, este último es especialmente importante ya que es uno de los encargados de fundar una de las primeras empresas del sector *La Compañía Ibérica de Radiodifusión*. Es en esta década cuando establecen

³ Lema, C. (1995). Aspectos jurídicos de la radiodifusión en España. *Telos: Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad*, (42), 94-108.

² Recuperado de <http://www.euskonews.com/0468zbnk/gaia46801es.html>

en España las emisiones de radiodifusión. Para la regulación de dicho medio se establece el Real Decreto del 27 de Febrero de 1923, que regula el monopolio estatal de las instalaciones radioeléctricas, quedando prohibidas todas aquellas que no fueran autorizadas por el Ministerio de Gobernación. Tras el golpe de Primo de Rivera aparece un nuevo reglamento, el Real Decreto del 14 de junio de 1924. El principal cambio establecido por el reglamento del 24 frente al Real Decreto del 23 es que, mientras en el Real Decreto del 23 el control del monopolio lo detenta el Estado, en el del 24 se permiten no sólo las emisoras públicas de radiodifusión también hay cabida para las emisoras privadas, como expone Balsebre (2001): “Se reconocía la libertad de los radioaficionados y empresas para instalar emisoras de radio, renunciado el Estado a constituir, de momento, una cadena de radio que pudiera actuar en régimen de monopolio o en régimen mixto con la radiodifusión privada”(p. 31). Con el Real Decreto de 1924 se establece por fin el germen del nacimiento de la radiodifusión como tal, en el que se irá estableciendo una estructura radiofónica profesional estable.

Durante la década de los 20 las ciudades de Madrid, Barcelona, Sevilla, Valencia y Cádiz destacan en el desarrollo de la radiodifusión en España. En el verano del 24, al amparo del Reglamento, se otorgan quince concesiones de emisión nombradas como EAJ (la E hacía referencia a España y la AJ a la telegrafía sin hilos). La primera emisora puesta en funcionamiento es la Valenciana, aunque las primeras emisoras en tener cierta constancia en su ejercicio son las de Madrid y Barcelona. Como hecho destacable de estas primeras emisiones podemos señalar la transmisión de la locución que el General Primo de Rivera dirige a la ciudadanía a través de una emisora experimental del ejército iniciándose así la instrumentalización política de la radio.

Comienzan a aparecer por tanto las primeras emisoras entre las que destacan:

EAJ-1 Radio Barcelona, EAJ2 Radio España (Madrid), EAJ-3 Radio Cádiz, EAJ-4 Radio Castilla (Madrid), EAJ-5 Radio Club Sevillano, EAJ-6 Radio Ibérica (Madrid), EAJ-7 Unión Radio (Madrid), EAJ-8 Radio San Sebastián, EAJ-9 Radio Club Vizcaya (Bilbao), EAJ11 Radio Vizcaya y Radio Tortosa, EAJ12 Radio Madrileña, EAJ-13 Radio Catalana (Barcelona), EAJ-14 Radio Valencia, EAJ-15 Radio-Española (Madrid), EAJ-16 Radio Cartagena, EAJ-17 Radio Sevilla, EAJ18 Radio Club Almería, EAJ-24 Radio Levante (Valencia), EAJ-25 Radio Málaga.⁴

Estas son las primeras emisoras en activo, de ellas subsisten ocho. Posteriormente, gracias al Decreto de Emisoras locales de Diciembre de 1932, aparecen otras 59. Balsebre (2001) afirma que Radio Barcelona es la primera en emitir regularmente, pero no la primera que realiza una emisión oficial:

“La primera emisora que funciona ya de forma regular fue EAJ-1, Radio Barcelona, que fue la primera en solicitar su apertura, y la segunda EAJ-2, Radio España de Madrid. Sin embargo, la fecha de la primera emisión oficial varía: Radio España lo hizo el 10 de noviembre y Radio Barcelona el 14 del mismo mes, ambas en 1924” (Balsebre, 2001, p.53).

A este respecto Miguel Ángel Nieto expone:

La radio empieza oficialmente con EAJ2 Radio España de Madrid el día 10 de Noviembre de 1924 y el 14 de Noviembre de 1924, 4 días después empieza Radio Barcelona. Radio Barcelona siempre se ha atribuido que era la emisora decana porque su indicativo es EAJ1 (...) pero la emisora decana mientras existió fue Radio España de Madrid. (M.A. Nieto, comunicado personal, 13 de Enero, 2017)

Destaca por su importancia para la historia de la radio española el nacimiento de Unión Radio. Su fundador, el gran visionario Ricardo Urgoiti, ve en las asociaciones de radioaficionados de las distintas provincias españolas una oportunidad para aunar esfuerzos y funda la Unión de Radioyentes. Podemos afirmar que Unión Radio se convierte en la principal emisora impulsora del fenómeno de la radiodifusión en España. Uno de los hitos de la historia de la radio española se produce con la inauguración de esta emisora el 17 de junio de 1925 cuando Alfonso XIII habla por primera vez por la radio apoyando con su presencia el evento, en el que el locutor Luis Medina Cano propone a la radio como “medio de difusión de cultura de progreso y como alimento de espíritu.” Progresivamente se van implantando emisoras por todo el territorio nacional y Unión radio comienza a emitir en cadena con otras emisoras.

El real Decreto de 26 de junio de 1929 establece el Servicio Nacional de Radiodifusión sonora. Como señala Carlos Lema (1995):

Se configura como servicio público al que -al menos formalmente- no se otorga la explotación exclusiva de la radiodifusión. Ahora bien, la existencia de emisoras autorizadas al margen del Servicio Nacional resultaba imposible, ya que se prohibían los ingresos derivados de cuotas de usuarios y

la publicidad radiada. Dicho con otras palabras, no existía ninguna fuente de financiación.

Durante la Segunda República (1931-1939) se produce la consolidación del régimen jurídico de la radiodifusión en España. El 26 de julio de 1934 se crea la Ley de Radiodifusión que reconoce el carácter de servicio público de esta actividad atribuyéndole una función social y privativa del estado. Con la llegada de la II República, Unión Radio crece exponencialmente. Los aparatos de radio entran progresivamente en los hogares españoles. Unión Radio es testigo de los acontecimientos acaecidos en la sociedad civil republicana.

Con el conflicto armado la radio española se convierte en un instrumento de propaganda fundamental apareciendo emisoras de Onda Corta en ambos bandos. En el bando franquista se crean unas 20 emisoras etiquetadas con el indicativo de FET (Falange Española Tradicionalista) dirigidas por Falange. Además algunas de las emisoras preexistentes son incautadas y otras cambian de denominación. En el bando republicano Unión Radio Madrid se mantiene fiel al Gobierno de la República.

Poco antes de que el conflicto bélico llegue a su fin, concretamente el 19 de Enero de 1937, el bando nacional crea Radio Nacional de España, a la que pronto se otorga el monopolio de la información. Serrano Suñer promulga la Ley de Prensa del 22 de abril de 1938 con el objetivo de direccionar al conjunto de la prensa con fines propagandísticos. Es a través de una emisora de radio (en este caso la de Burgos) desde donde se anuncia el fin de la guerra en abril del 39. A finales del 39 nos encontramos con que RNE ya se manifiesta como embrión de una radio pública al servicio del estado. Con la entrada de las tropas nacionales en Madrid la entonces Unión Radio se transforma en la actual SER (Sociedad Española de Radiodifusión). La nueva SER queda bajo el mando de Virgilio Oñate Sánchez que sustituye a Ricardo Urgoiti, exiliado en Argentina. Una vez finalizada la guerra el panorama es el siguiente, hay más de 60 emisoras privadas (8 de ellas propiedad de la SER), unas 20 emisoras de onda corta en manos de la Falange, 5 emisoras de RNE (Madrid, Barcelona, Coruña, Málaga y Huelva) y a partir de 1941 Radio SEU (Sindicato Español Universitario), embrión de las futuras Estaciones Escuela. Radio SEU es la cantera donde se forman los profesionales que en los 40 y 50 nutren las distintas emisoras españolas una vez completada su formación. Muchos de los grandes profesionales de estos años hacen sus primeros pinitos en la SEU, entre estos aparecen José Luis Pecker, Ángel Echenique, Francisco Cantalejo o Matilde Conesa.

Balsebre divide los años 40 en tres etapas: una primera etapa nazi-fascista en el momento álgido

de Alemania en la II Guerra mundial (1939-1942), etapa en la que RNE hace propaganda de los noticiarios de las radios oficiales de Alemania e Italia; una segunda etapa posterior tras la decadencia del eje (1942-1945) y una tercera etapa aperturista de corte nacional catolicista que se corresponde con el final de la II Guerra Mundial y el comienzo de la guerra fría (1946-51).

En 1942 se crea la Red Nacional de Radiodifusión (REDERA), esta engloba tanto a RNE como a las emisoras FET de onda corta, con ello se consigue crear una estructura vertebrada formada por estas emisoras. La creación de REDERA supone un hito en la historia de la radio en España, ya que se consigue una profesionalización y una evolución técnica significativa. Como expone Muriélagu (2009):

Puede afirmarse que REDERA significó la profesionalización de la plantilla, la constitución de un indicativo, una frecuencia propia y la potencia suficiente para sus emisiones. Un avance, sin duda, que alejaba a la radio española de las doctrinas e influencias de la radiodifusión alemana verdadera guía mediática hasta el momento. (p. 375)

Por otro lado, la instauración de REDERA contribuye a la creación de un nuevo fenómeno, la consagración de varios locutores españoles, como Matías Prats que se convierten en verdaderas referencias del medio radiofónico. Las emisoras españolas tienen una programación autónoma pero deben hacer conexiones informativas obligatorias con RNE para divulgar los *Diarios hablados* (el conocido como *Parte*), estos contienen propaganda ideológica del bando vencedor y misa dominical. Las emisoras españolas se completan con espacios dedicados al entretenimiento. En este periodo la información radiofónica se convierte en el punto álgido de la programación, pero la radio también se perfila como medio de entretenimiento al que se acogen las familias españolas para su esparcimiento. A partir del 45 la administración franquista se decanta por favorecer a la iglesia en cuanto a adoctrinamiento se refiere, relegando en parte a la Falange a la que va despojando de parte de su influencia. La iglesia irrumpe en las ondas con programas de carácter doctrinal como los del Padre Venancio Marcos.

La programación radiofónica de este periodo se ve sujeta a la supervisión de la censura, que ejerce un férreo control sobre los contenidos de la misma. Según la Orden del 6 de Octubre de 1939 del Ministerio de Gobernación, cualquier emisión radiofónica debe pasar un control previo. Esta misma ley establece que todas las emisoras deben conectar obligatoriamente con RNE para transmitir los

Diarios Hablados. Con esta Orden promulgada por Serrano Suñer, se establece el monopolio radiofónico y el control sobre los informativos por parte gobierno, situación que se mantiene hasta 1977. A partir de 1946, coincidiendo con la denominada etapa aperturista de corte nacional catolicista según Balsebre, se consolidan tanto la REDERA como la Cadena SER.

Esta última vive una etapa dorada bajo la dirección de Manuel Aznar Acero, gracias a los locutores Carlos Fuentes Peralba y Julia Calleja. Por otro lado se incorporan Bobby Deglané y Antonio Calderón. La SER se convierte en la radio de entretenimiento, en cuya programación aparecen programas musicales, deportivos, concursos y programas dramatizados. Por otro lado RNE se convierte en la radio informativa por antonomasia. Gracias a la contratación de Robert Steiner Kieve, la Cadena SER moderniza los programas de entretenimiento incorporando un corte más comercial importado del nuevo mundo. Aparece una nueva generación de locutores, la denominada generación Kieve que se nutre de nuevos valores, muchos de ellos descubiertos por Radio Madrid gracias al espacio *Tu carrera es la radio*. Estos serán grandes referentes radiofónicos en las posteriores décadas de los 50 y los 60. Cabe destacar entre estos a Pedro Pablo Ayuso, Vicente Marco o Juanita Ginzo entre otros. Se puede señalar un hito dentro de la producción radiofónica, a partir de 1947 empieza a hacerse habitual la grabación y edición de los contenidos. Esto constituye un gran avance para la producción de los programas radiofónicos.

La Cadena SER, como cadena privada intenta recuperar a partir de mediados de los 40 la labor de comercialización. La radiodifusión necesita capital para financiarse, los cauces para conseguirlo son varios; por un lado se propone la ley del canon, promulgada el 30 de diciembre de 1943, gracias a la cual se grava con un canon la tenencia de un receptor. Pero aunque parte de la recaudación se destina a la financiación de las emisoras, esta no es suficiente para sostener al sistema radiofónico español. Deben buscarse por tanto otros modos de financiación y aquí entra en juego la captación de audiencia con el fin de atraer a posibles anunciantes. La cadena SER cuenta con su propia agencia de publicidad, la agencia CID, s.a. pero las anticuadas fórmulas narrativas publicitarias son aún poco eficientes. Estas carencias se ven acuciadas además por la política autárquica del gobierno que prima el consumo de los productos Españoles cerrando las puertas a las multinacionales. Habrá que esperar a 1952, fecha en la que se inicia la etapa aperturista con la concesión de créditos americanos, para que las estrategias comerciales comiencen a ser realmente efectivas y competentes.

En la década de los 50 se vive un período de tímida apertura frente al carácter autárquico propio de la década de los 40. A principios de los 50 comienzan a darse los primeros pasos para una cierta apertura frente al aislamiento hasta entonces sufrido por el país en el ámbito de la política internacional. España comienza a integrarse a organismos internacionales como la FAO en 1950, la UNESCO en 1952. Desde principios de la década comienzan a establecerse negociaciones con EEUU, ya en 1951 se obtienen los primeros créditos de ayuda americana procedentes de *Eximbank*. Estas negociaciones eclosionan en *Los Pactos de Madrid* firmados el 23 de Septiembre de 1953, acuerdos por los que se instalan en territorio español cuatro bases militares norteamericanas a cambio de ayuda económica y militar. Estas bases son las bases aéreas de Morón, Zaragoza y Torrejón y la base naval de Rota. España sale por fin de un largo periodo de aislamiento internacional, pasando a formar parte integrante del bloque occidental. Otro hito para la ruptura del aislamiento al que había estado sometido el país es la entrada en 1955 en la ONU. Este primer aperturismo no se ve reflejado en la política de prensa y radio española, ya que esta sigue estando rígidamente controlada por los poderes fácticos. En 1951 se crea el Ministerio de Información y Turismo (MIT) a cuya cabeza estará Gabriel Arias Salgado, puesto que detenta hasta 1962. En este ministerio se ubica la Dirección General de Radiodifusión que es controlada férreamente por Jesús Suevos hasta 1957. A pesar de esta situación, en los años cincuenta se aprecian rasgos que sientan las bases de la futura radio de consumo de la década de los 60.

Con el Decreto de 14 de Noviembre de 1952 se aprueba el Plan de Radiodifusión en Onda Media, plan en el que se reivindica la propiedad y gestión estatal de las ondas nacionales, aunque se permite excepcionalmente (bajo ciertas condiciones) la gestión privada en régimen de concesión. Este proceso de revalidación queda definitivamente solventado con la Orden del MIT del 20 de julio de 1954 que realiza definitivamente las concesiones oficiales de emisoras privadas comarcales. Como expone Balsebre (2001) las emisoras privadas comarcales quedan así repartidas:

La SER (Antigua Unión Radio) y la Rueda de Emisoras Rato (desde 1940), la Compañía Intercontinental de Radio (propiedad de Serrano Suñer) y la Compañía Aragonesa de Radiodifusión con condiciones estrictas de censura previa del conjunto de la programación, conexión obligada con los partes de RNE además del pago de un canon obligado al estado del 5% de los ingresos y por supuesto la obligación de acreditar la adhesión al Movimiento Nacional.

Conforme avanza la década de los 50 la radio da un giro hacia una política de consumo, la gran promotora de esta tendencia es la radio privada española encabezada por la Cadena SER. Esta cadena bajo la presidencia de Antonio Garrigues y Díaz Cabañete es la encargada de introducir ciertas novedades, acercándose a un modelo más cercano a los aires aperturistas que comienzan a apreciarse en España. Quizás el hecho más significativo de esta modernización es la aparición de un *star-system* importado de los modelos de comunicación americanos. Los máximos exponentes de este fenómeno son algunos locutores como Bobby Deglané, conductor de *Cabalgata fin de Semana*, Vicente Marco, presentador de *Carrusel Deportivo*, o Matías Prats Cañete, cuya popularidad consigue que el nivel de audiencia se dispare. Estos locutores estrella serán los responsables de conducir algunos de los programas de entretenimiento más significativos de la década de los 50.

Manuel Fraga Iribarne es nombrado Ministro de Información y Turismo el 10 de julio de 1962. Este propone a Manuel Aznar Acedo como director de RNE. La SER inicia una serie de cambios estratégicos que afectan a su programación radiofónica, impelidos por la creciente competencia de la televisión. Por un lado la SER incluye en su programación programas informativos en cadena, permitidos por la administración de Fraga, por otro lado se incentivan los programas musicales con el fin de captar una audiencia juvenil. De entre estos programas el más destacable es *Discomanía* de Raúl Matas y posteriormente *El Gran Musical* de Tomás Martín Blanco. RNE también se adhiere a la estrategia de crear programas musicales juveniles con el fin de captar a esta potencial audiencia. Para ello funda en Abril de 1960 una emisora adscrita en principio a la zona de Madrid, Radio Peninsular, con el eslogan de “*la más musical*”. Esta amplía progresivamente su radio de influencia y en 1966 encontramos emisoras de Radio Peninsular en Barcelona, Valencia, Málaga, Sevilla, La Línea de la Concepción, Huelva y Cuenca. El 18 de Agosto de 1966 RNE inaugura el programa concebido por Rafael Revert, *Los 40 Principales*, espacio que se emite en F.M y que supone la consolidación de la radio musical juvenil.

3.3. Situación Histórico social de la introducción de la música pop en España

3.3.1. El Franquismo del desarrollismo

A la hora de abordar este estudio es fundamental perfilar el contexto en el histórico en el que la música pop se genera. Vamos a estudiar la música popular urbana entre los años 1956 y 1966, no es casualidad que la génesis del rock and roll y el pop aparezca paralela al periodo de desarrollismo franquista. Este se caracteriza por una tímida apertura al exterior que termina con tantos años de aislamiento y autarquía.

Un hecho fundamental para el estudio que nos ocupa es el acuerdo bilateral entre Estados Unidos y España que se materializa en los pactos de Madrid firmados el 23 de Septiembre de 1953. Según este tratado se instalan una serie de Bases Militares Norteamericanas en territorio español a cambio de ayuda económica y militar. La firma de este acuerdo supone, junto a la firma del Concordato con la iglesia católica,⁵ el fin del aislacionismo internacional y la inclusión definitiva del estado español en el eje occidental. Se instalan un total de cuatro Bases: La Base aeronaval de Rota (Cádiz) y las bases aéreas de Zaragoza, Torrejón (Madrid) y Morón (Sevilla). Las Bases juegan un papel fundamental en la introducción del pop en España, ya que estas poseen emisoras de radio musical para solaz de sus tropas, en las que se emite música popular urbana genuinamente norteamericana. Aunque cuantitativamente no son muy importantes, ya que son pocos los españoles que cuentan con receptores de F.M., cualitativamente sí lo son, pues son los primeros canales desde los que se puede escuchar este nuevo género musical.

Otro factor importante para el fin del aislacionismo es el Plan de Estabilización del gobierno. A partir de 1957 entran a formar parte del gobierno los conocidos como tecnócratas, una serie de políticos más preparados técnicamente que los anteriores, cuyos esfuerzos van encaminados a sanear la maltrecha economía del país. Aparece en 1959 el Plan de Estabilización cuyo principal objetivo es la apertura de la economía española a los mercados internacionales. Se fomentan por primera vez las inversiones de capital extranjero a través del libre comercio y la convertibilidad de la moneda. Posteriormente se añaden los planes de Desarrollo Económico y Social en los años 60.

El plan de Estabilización da sus frutos ya que España experimenta un crecimiento económico

5 Concordato entre el Estado Español y la Santa Sede, firmado el 27 de Agosto de 1953 en la Ciudad del Vaticano.

que se prolonga hasta la crisis internacional del petróleo del 73. Esto es posible en primer lugar gracias al incremento de la industrialización apoyada por la inversión extranjera, que no solo aporta capital sino tecnología que mejora la productividad. Por otro lado los bajos sueldos permiten una mayor rentabilidad para las empresas. La progresiva industrialización produce una crisis en el sector agrícola, ya que se produce un éxodo masivo hacia las capitales en busca de un puesto de trabajo en el sector industrial por parte de muchos agricultores. Esto provoca el aumento de los salarios y la iniciación del proceso de mecanización con lo que se incrementa la producción gracias a la modernización de la agricultura.

En la década de los 60 se produce un gran aumento del sector Terciario. El boom turístico es fundamental para la economía española que consigue una gran fuente de ingresos, también lo es para nuestra investigación por lo que vamos a exponer este fenómeno de un modo más detallado en el siguiente punto.

3.3.2. El Turismo durante el Franquismo

Uno de los principales factores para la apertura hacia el exterior de España durante el periodo que nos ocupa es el fenómeno del turismo. Los turistas traen consigo sus costumbres poniendo en contacto a la población autóctona con una concepción cultural, social y moral de corte europeo, muy alejada de los modelos ideológicos propugnados por el franquismo. La entrada de divisas por esta vía se convierte en un motor económico fundamental. Estos dos factores se traducen en un progresivo proceso de modernización, España comienza a despertar de su largo letargo. Debido a la guerra civil y a la II Guerra mundial, el tímido avances que el turismo experimenta durante las primeras décadas del s. XX se ve seriamente afectado. A la devastación sufrida en la guerra civil le sigue un periodo autárquico impuesto por el franquismo, esto unido a la oposición de los países democráticos al régimen hace que España se vea aislada. Las consecuencias económicas de dicho aislamiento son muy negativas, retrasando durante dos décadas la recuperación del país.

En 1953 se rompe tímidamente este aislamiento gracias a los Convenios de 1953 con Estados Unidos. Las infraestructuras y los medios de comunicación se ven favorecidos por la ayuda del capital extranjero. España se ve impulsada por la ayuda de organismos internacionales como la OECE y el FMI. A esto se une la firma de algunos acuerdos bilaterales con países europeos (especialmente Francia). La entrada de una serie de tecnócratas en el gobierno también favorece el fin de la etapa de autarquía económica. Se pone en marcha el plan de estabilización de 1959, que impulsa una serie de medidas destinadas al aperturismo económico. Se procura regular el sistema financiero, se crea un sistema monetario de cambio de divisas realista y se comienza a liberalizar el comercio exterior, retirando progresivamente las trabas intervencionistas. Todas estas medidas favorecen la entrada de divisas y visitantes a nuestro país.

El fenómeno del turismo internacional llega pronto a España con una fuerza extraordinaria. En julio de 1951 se crea el Ministerio de Información y Turismo. Gabriel Arias Salgado es el máximo responsable del mismo hasta 1962, fecha en la que toma el mando Manuel Fraga Iribarne. Fraga este al frente del ministerio hasta 1969, convirtiéndolo en uno de los más influyentes del país. Como afirma Sánchez (2001): “El dinamismo de Fraga era excepcional hasta el punto de que si la estampa más típica del quehacer oficial había sido en los años cincuenta la de Franco inaugurando pantanos, la de

los años sesenta era la de Fraga inaugurando paradores”⁶

Los tecnócratas abogan por la promoción del turismo concediéndole un lugar prioritario en la planificación del plan de desarrollo: “En el primer plan de desarrollo (1964-1967) los transportes recibieron el 25% de la inversión pública y la construcción de alojamientos turísticos el 19,5%”⁷

Para poder calibrar el alcance del mismo podemos observar el exponencial incremento del turismo en las décadas de 1950 y 1960 elaborado por Vallejo Pousada (2013), p. 437 (década de los 50), p. 445 (década de los 60):

	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959
Turistas (miles)	457	676’3	776’8	909’3	993’1	1.383’4	1.560’9	2.018,7	2.451’9	4332’4
Ingresos turísticos (miles de millones de pts)	0’64	1,17	1’67	3’79	4’66	4’44	4’43	3’85	4’10	9’44

	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969
Turistas (miles)	4.332	5.496	6.390	7.941	10.507	11.080	14.443	14.810	16.238	18.879
Ingresos turísticos (miles de millones de pts)	17’86	23’17	30’70	40’66	54’99	66’17	77’43	84’23	84’54	91’73

El fenómeno del turismo de masas hace su aparición. El turismo que se había vivido en España en épocas anteriores era de corte elitista, pero el que aparece en estos momentos está conformado por amplios sectores de población pertenecientes en su mayoría a la clase media europea. España encabeza pronto el “ranking” de países receptores de turismo en Europa. Como expone Sánchez Sánchez (2001): “En 1952 logró superar a Francia y en 1964 a Italia, alzándose como líder del turismo mundial. Europa fue la gran emisora de turistas hacia España, con un porcentaje medio anual del 80 % de las entradas en entre 1961 y 1970”(p. 209).

España se convierte en pocos años en uno de los destinos vacacionales preferidos del sector turístico europeo gracias a una serie de características entre las que destacan, la proximidad geográfica, el clima, los precios económicos y el supuesto carácter pintoresco de la cultura española.

Spain ist diferent, es la máxima utilizada para la promoción del turismo. El régimen franquista utiliza como estrategia publicitaria la acentuación de una visión pintoresca de la cultura española. La

6 Sánchez Sánchez, E. M. (2001). El auge del turismo europeo en la España de los años sesenta. *Arbor*, 170(669), p. 201-224.

7 Informe de la OCDE sobre España, 1968, *Información Comercial Española*, (1969), pp. 73-147. Cit. Román, M (1972): *Los límites del crecimiento económico en España, 1959-1967*. Madrid,: Ayuso p. 63.

propaganda oficial carga las tintas en estos aspectos folklóricos populares como reclamo turístico, que ofrece una estampa estereotipada y simplificada de la cultura española ya de por sí establecida en el imaginario europeo. Como afirma Lamo Espinosa (1993): “La convergencia entre la demanda extranjera y la oferta oficial influyó en el conjunto de la población española que, sin posibilidad de escapar al juego de espejos deformantes, acabó por identificarse con toda aquella parafernalia folklórica.”⁸

Durante estos años de tímido aperturismo, la élite tecnócrata vuelca sus esfuerzos en incentivar una política exterior que mejore las relaciones tanto con Estados Unidos como con los países europeos de su entorno. Son conscientes de la importancia que tiene para la supervivencia del régimen el lograr que este sea lo más ampliamente aceptado. Como apunta Viñas (2007): “Tradujeron el deseo del régimen de hacerse perdonar su pecado original, ligado a su nacimiento de la mano de las potencias del Eje y a su ayuda al Tercer Reich durante la Segunda Guerra Mundial” (p. 111).

Estos esfuerzos chocan con la resistencia de los sectores más conservadores y con las incongruencias que nacen de la necesaria evolución interna, pero a pesar de ello se consigue un gran avance a este respecto. El fenómeno turístico se puede englobar dentro de esta labor de adaptación propia de la política exterior franquista. De hecho el turismo se convierte en el mejor embajador de la imagen patria, un instrumento de propaganda que por su aceptación internacional es un factor que favorece la supervivencia del régimen al servir de agente legitimador del sistema político.

El fenómeno masivo del turismo tiene un gran impacto sociológico en la población española, que es permeable la influencia de las costumbres europeas. Como narra Sánchez Sánchez (2001, p. 220):

El espectáculo de libertad que inundó las playas y discotecas españolas, las nuevas pautas de actuación social, moral y cultural y, en suma, el acercamiento a las formas de vida de las sociedades educadas bajo sistemas democráticos provocaron una auténtica revolución en las mentalidades, sobre todo entre los sectores más jóvenes.

Este choque cultural termina ejerciendo de agente acelerador del cambio sociológico tan temido por el régimen. Los mandatarios responsables del sector turísticos tienen que enfrentarse a la contradicción que existe entre la necesidad de promover el turismo y los “peligros” que este fenómeno

⁸ Lamo de Espinosa, M. (1993). La mirada del otro: la imagen de España en el extranjero. *Información Comercial Española, ICE: Revista de Economía*, (722), 11-26.

acarrea para la moral patria.⁹

El fenómeno del turismo pone en contacto a la población española con el exterior, despertando, especialmente en la juventud un deseo de modernización a imagen y semejanza de sus congéneres europeos. Se comienza a asimilar una cultura y una serie valores ajenos al franquismo.

Dentro de la cultura importada por los turistas se encuentra la “música moderna”. El fenómeno de la música pop y rock en España encuentra en el turismo una de sus principales vías de penetración con la entrada de músicos de la más diversa procedencia. Como expone Oró (2001):

Estos artistas se mezclaron con los jóvenes nacionales, les transmitieron sus ideas y adoptaron las costumbres del país que les acogía. Llegaron en un momento oportuno ya que una parte de la juventud del país estaba ávida de nuevas formas de cultura e ideas políticas. Estos músicos llegaron a España procedentes de todos los rincones del mundo y aportaron su pequeño grano de arena para normalizar el país aunque fuera de manera inconsciente y temporal. (p.14)

9 Jorge Vila Fradera, asesor del ministro Arias Salgado recoge en sus memorias la contradicción interna que a este le provocaba *“como ministro responsable del turismo, consideraba su deber impulsarlo, pero por otro lado, temía que el desarrollo turístico impactase negativamente en la sociedad española, sobre todo en materia de moral sexual. Además, claro está, de los riesgos de carácter político que contenían”*. Vila Fradera, J. (1997). *La gran aventura del turismo en España*. Barcelona: Editur Ediciones Turísticas.

3.4. El nacimiento del Pop en España: Breve recorrido Histórico

Vamos a realizar un breve recorrido histórico que describa la gestación de la música juvenil en España. En el apartado de análisis de este estudio investigaremos con más profundidad las principales vías por las que penetra esta corriente musical en nuestro país, pero creo conveniente trazar unas líneas generales describiendo brevemente la labor de los principales protagonistas, tanto conjuntos como solistas, que hacen posible la eclosión del pop en España.

Los primeros documentos hemerográficos que dan fe de la aparición del rock and roll datan de 1956. Las primeras noticias hablan de la irrupción de la música juvenil en los principales países occidentales, lo que provoca en España una feroz crítica hacia el fenómeno.

El *ABC* nombra por primera vez el “nuevo ritmo de jazz” el 12 de Septiembre de este año en la sección de sucesos, con el título de *Prohibición de una película que excita a la juventud*,¹⁰ donde señala que en varias zonas de Inglaterra se ha prohibido la exhibición de *Rock around the clock*¹¹ :

La policía de Londres ha manifestado que el tráfico se interrumpió en el distrito obrero “*Elephant and Castle*” a causa de varias decenas de muchachos que estacionados en plena calle, comenzaron a bailar a los acordes del ritmo “*Rock and Roll*” (12-9-56, *ABC*, p.29).

Podemos observar el tono alarmista con el que se describen los hechos, esto será la práctica habitual de la redacción del *ABC* durante los próximos años. En esta misma línea, o aún más insidiosa si cabe, encontramos por primera vez el vocablo *rock and roll* en el diario *La Vanguardia*¹² en Julio del mismo año, con el título “La delincuencia juvenil, grave problema”, transcribo a continuación parte del texto del mismo por lo significativo y chocante del contenido:

El rock and roll es un nuevo baile que está causando estragos entre la juventud a la que se la llama ya por ese mismo nombre. En plena tercera Avenida, un par de muchachos, chico y chica, muy “*rock and roll*” asaltaron una joyería a plena luz del día. En California un baile de adolescentes acabó en una verdadera batalla campal, en donde las muchachas participaron de la forma más activa. Un cantante de aquí, Elvy¹³ Presley, actuó el otro día por primera vez en televisión. Sus movimientos son tan indecentes que una lluvia de protestas llegó a la cadena televisora, porque la mayoría de la pobla

10 Prohibición de una película que excita a la juventud (12 de Septiembre de 1956). *ABC*, p. 29.

11 Sears, F. S. (1956). *Rock around the clock* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Columbia.

12 La delincuencia juvenil, grave problema (14 de Julio de 1956). *La Vanguardia*, p.15.

13 En el artículo se escribe así, Elvy, lo que da testimonio del desconocimiento del gran astro musical por parte del escritor de la columna.

ción no ha perdido aún la cabeza y contempla escandalizada el avance espectacular de esta juventud sin límites morales. Aquel cantante en su nueva actuación tuvo que moderar sus desenfadadas actitudes ante la protesta originada. Representa él mismo el ideal de esos muchachos de vida instintiva y lo peor es que ya ha alcanzado suficiente popularidad para mantenerse en el candelero. Ayer mismo, una emisora de radio hizo un psicoanálisis, no faltaría más, de lo que el muchacho representa, y de lo que representa la juventud “*Rock and Roll*”.

En las Revistas especializadas de música encontramos una primera referencia al rock and roll en el reportaje titulado “Rock and roll, Frenesí del momento¹⁴” recogido en la publicación *Discofilia* en Diciembre del mismo año. Observamos también aquí un tono crítico, basado ya no sólo en el alarmismo social (aunque también se menciona) sino en cuestiones puramente musicales, destacando la simplicidad musical de este género:

Cada cierto número de años, algún nuevo ritmo que, por lo general, viene del otro lado del mar, irrumpe en nuestro suelo con tal vitalidad y arrestos que amenaza con arrasarlo todo, incluso a nosotros mismos. Este ritmo que sus partidarios quieren encajar dentro del campo de la música del jazz, hemos de considerarlo desde dos puntos de vista diferentes: el puramente musical y el espectacular. En el primer aspecto, que consideramos el único realmente interesante, el rock and roll no pasa de ser un ritmo generalmente rápido, eróticamente cantado y caracterizado por un acompañamiento reforzado, de la sección rítmica. Entra así de lleno dentro del género rhythm and blues, pero aprehendiendo de él sólo lo que éste tiene de inferior (...). En los Estados Unidos los profesionales están de acuerdo en considerarlo como una música de bajo nivel. Sin embargo existen minorías a quienes interesa que este nuevo ritmo no se vea condenado a un triste fin, entre estas, los especialistas de rock and roll, muchos de ellos, *jazzmen* fracasados o cantantes vulgares.

La crítica feroz que la revista propina al rock and roll no acaba aquí, en esta misma publicación aparece a continuación una entrevista a Roberto Inglez¹⁵, en la que este sostiene que: “El rock and roll no durará seis meses” ya que “La música ligera debe conceder el predominio a la melodía y no al ritmo”

Afortunadamente Inglez no puede estar más equivocado y a pesar de la oposición de la comunidad biempensante del momento este nuevo ritmo y todo lo que conlleva consigo penetra lentamente

14 Ríos, J. (Diciembre 1956). Rock and roll, Frenesí del momento. *Discofilia*. p. 389.

15 Castilla Meseguer. (Diciembre 1956). Roberto Inglez en Madrid. *Discofilia*. p. 392.

pero con paso firme en nuestro país hasta terminar siendo aceptado como mal menor por esa misma sociedad.

Podemos señalar por tanto que la actitud hacia los nuevos “ritmos modernos” fue bastante negativa desde sus inicios. A pesar de todas las reticencias anteriormente expuestas, los ritmos juveniles llegan a España y lo hacen para quedarse. A este respecto cabe destacar la noticia, recogida en el diario *ABC* ¹⁶ en la que se cita un coloquio cuya temática versa sobre el rock and roll, celebrado en la escuela de Periodismo el 9 de Noviembre de 1956, en esta referencia destaca la afirmación del señor Palao¹⁷, redactor jefe de Radio Madrid en la que sostiene: “Yo fui quien introduje el rock and roll en España”. Como podemos observar en este primer testimonio, es evidente la estrecha relación existente entre la radio y la introducción del rock and roll en nuestro país.

Dentro de nuestro estudio vamos a dividir estos primeros años de la gestación de la música juvenil española en dos etapas, la primera comprende los inicios y abarca el periodo que va de 1958 y 1963. La segunda etapa está marcada con el advenimiento del fenómeno Beatle y la consolidación de las primeras bandas, esta comprende el periodo que va 1964 y 1966 (y se prolonga hasta 1968, pero estos años no son objeto de este estudio).

1º Etapa 1958-1963.

A pesar del aislacionismo que sufre la península, las corrientes culturales surgidas en Estados Unidos tienen impacto en los países de su órbita de influencia. No me extenderé aquí en señalar los principales focos por los que penetra el rock and roll en España, ya que serán objeto de análisis en los capítulos posteriores. Curiosamente el rock and roll en sus inicios se populariza en España en versiones, no estadounidenses, sino hispanoamericanas, o europeas, ya sean italianas, francesas o en menor medida británicas. Aparte de la rutilante figura de Elvis Presley o de los edulcorados Connie Francis y Paul Anka, no es fácil escuchar genuino rock and roll americano. En este inicio la mayor influencia desde el punto de vista musical la detentan grupos de habla hispana como Los Llopis o Los Teen Tops, que hacen del rock and roll su bandera. En un segundo puesto se pueden señalar las influencias italianas y francesas. De Italia proceden los *complessi* italianos, como los de Renato

¹⁶ El rock and roll en la Escuela de Periodismo. (10 de Febrero de 1956). *ABC*. p. 48

¹⁷ Es probable que el artículo se refiera al gran Pepe Palau locutor de programas tan emblemáticos como *La historia de un disco* o *Música de última hora*.

Carossone o Marino Marini más cercanos al swing que al rock and roll y un poco más tarde el ya rockero Adriano Celentano. De Francia provienen Johnny Hallyday y su homónima femenina, Sylvie Vartán. Del Reino Unido llega con fuerza la influencia de Cliff Richard y los Shadows, de hecho gracias a estos últimos y a otras formaciones como los alemanes Spotnicks, la música instrumental tiene en estos primeros años una gran acogida.

Es aproximadamente en 1958 cuando se empiezan a dar los primeros pasos para el nacimiento de este nuevo fenómeno, que tendrá un gran calado en la población juvenil del momento. Es en este año, cuando el Dúo Dinámico hace su debut en Radio Barcelona, en el programa de Joaquín Soler Serrano *El gran Show de las dos* y algo más tarde en el programa *Europa Musical* conducido por Luis Arribas Castro. Como recoge Pedrero (2000): “Los nuevos ídolos rebajaron sensiblemente la edad de la clientela discográfica y desataron por primera vez un tumultuoso y desconocido fenómeno de fans que en seguida repercutió sobre las ondas” (p.25). El Dúo Dinámico se convierte en la primera formación representante de este nuevo movimiento, quizás el secreto de su éxito estribe en que saben encontrar el punto exacto entre tradición y modernidad tanto a nivel musical¹⁸ como a nivel de imagen, ya que están exentos de la rebeldía juvenil que caracteriza a otras figuras, pero se pueden considerar representantes de una parte de la juventud del momento, que les acoge con gran devoción, tanto es así que pronto cuentan con un potente club de fans, en su mayoría del sector femenino, conocido como *las Dinámicas*, que llegan a enfrentarse con las seguidoras de José Guardiola, el crooner español, principal exponente de la música ligera tradicional. Incluso se llega a editar la publicación periódica, *Confidencias del Dúo Dinámico*¹⁹, autodefinida como revista juvenil femenina. Como señala Eduardo López García (Manrique, 1987): “Su música se encuentra más cercana a Paul Anka, los Cinco Latinos, Los Everly Brothers o Neil Sedaka” (p. 103). El Dúo Dinámico es apoyado desde el principio por el gran Raúl Matas, que desde *Discomanía* emite sus canciones con gran asiduidad, contribuyendo a su difusión por todo el país²⁰. La gran popularidad de la que gozan les lleva incluso a la gran pantalla²¹.

El Dúo Dinámico entra de lleno en el circuito de la música profesional, participando así mismo con frecuencia en algunos de los Festivales más importantes del país (que a su vez se encuentran

18 De este particular nos ocuparemos en el Análisis Musical.

19 En el apartado de las Revistas musicales se hace referencia a esta revista.

20 Se puede observar esta afirmación acudiendo a las Tablas del Impacto de *Discomanía*.

21 En el apartado de Cine Musical queda ampliada esta información.

patrocinados por las principales emisoras de radio), ya sea en calidad de intérpretes o como compositores.²² El Dúo Dinámico marca un hito histórico al grabar su primer E.P, ya que, como señala Uribe (2016): “fue el primer combo artístico en grabar un rock and roll en 1959, con dos piezas de título “Cowboy” y “Baby Rock” (p. 85). *El correo de la Radio* del 1 de junio de 1963 (Ordovás, 1987, p. 13) describe el entusiasmo que desatan en el público del momento:

Indescriptible, sí, el instante de la aparición del Dúo Dinámico en el escenario. Un instante realmente inolvidable. Un clamor continuo y entusiasta hasta el paroxismo hacía retemblar el cemento y el acero del Palacio Municipal de los Deportes barcelonés. Más de catorce mil personas estaban allí. Jóvenes en su mayoría. Pero mayores también. Esto demuestra que la juventud, cuando vibra, arrastra, arrolla convicciones y prejuicios. Arrebata con su entusiasmo. En esta juventud musical fijan su mirada los ídolos del futuro (...) La juventud musical de toda Cataluña cree en los ídolos lanzados por Arribas Castro a través de “Europa musical”, de Radio España de Barcelona (p.13)

Los primeros conjuntos españoles empiezan a formarse sobre estas mismas fechas. Los *nuevos ritmos* llegan a Madrid gracias a algunos programas de radio como *Boîte*, *Caravana* o *Discomanía* y gracias a la influencia de la Base militar de Torrejón de Ardoz. Esta Base cuenta con su propia emisora de radio que programa los principales éxitos del rock and roll americano. Aunque emite en F.M., frecuencia minoritaria en ese momento, algunos de los jóvenes del momento se las ingenian para poder acceder a la preciada música²³. Tal y como ocurre en el resto de las Bases españolas, el contacto entre la población autóctona y los militares de la base consigue que la música juvenil se expanda con rapidez. Como afirma Molero (2015):

Aquellos jóvenes americanos buscaban locales donde sentirse lo más cerca posible de su casa y querían escuchar rock and roll en inglés. Esos mismo locales (*Nikas*, *Castelló*, *Ales*, *Malmaison*) eran los que frecuentaban los contados rockers madrileños, quienes además chapurreaban como podían el inglés, así que la simbiosis estaba servida. (p.34)

Ordovás da más detalles (1987, p. 12):

En el barrio de Corea y en el recién construido barrio de la Concepción de Madrid, cercano a Barajas, los americanos tenían sus propios bares de alterne. Eran una divertida y curiosa mezcla

22 En el apartado de los Festivales queda ampliada esta información.

23 Véase entrevista a José Manuel Rodríguez, “Rodri”.

del bar típico español y el bar americano de las películas. Allí sonaban los discos de los Everly Brothers, Paul Anka, Elvis Presley, Connie Francis, Neil Sedaka y Jerry Lee Lewis. (p.12)

La base americana es además, una vía para la entrada de discos e instrumentos musicales imposibles de conseguir en España. Por otro lado proporciona a los primeros

conjuntos un lugar donde tocar rock and roll ante un público entendido. Grupos como Los Estudiantes, Los Pekenikes o Micky y los Tonys actúan en la base. También se produce el caso contrario, aparecen grupos formados en la base americana como Joe and The Jaguars, que actúan fuera de los muros de la base influenciando a los conjuntos locales.

Gracias a lo anteriormente expuesto se crea el caldo de cultivo adecuado para que se comiencen



Fig. 2 Póster de Los Diablos Negros. (s.f.). *Fonorama* n° 7.

a crear las primeras formaciones. La mayoría de sus miembros, aunque no todos, son estudiantes, ya que estos disponen de la información, el tiempo libre y los medios económicos necesarios para comprar los rudimentarios instrumentos con los que empezar a interpretar su música. Un ejemplo característico es el caso de Madrid, donde los Institutos Ramiro de Maeztu, el colegio Calasancio o la Sagrada Familia se convierten en verdaderos hervideros de conjuntos. Estos colegios²⁴ permiten dar los primeros pasos a estas formaciones que actúan ante el público de las *Revistas Habladas* y participan en los Festivales escolares en los que conviven con las tunas y su repertorio tradicional. La mayor ventaja de estos festivales *amateur* es que no se necesita carnet de músico profesional para actuar²⁵. Algunos de estos conjuntos se profesionalizan progresivamente, actuando



Fig. 1 Póster de los Pekenikes. (s.f.). *Fonorama* n°8.

Gracias a lo anteriormente expuesto se crea el caldo de cultivo adecuado para que se comiencen a crear las primeras formaciones. La mayoría de sus miembros, aunque no todos, son estudiantes, ya que estos disponen de la información, el tiempo libre y los medios económicos necesarios para comprar los rudimentarios instrumentos con los que empezar a interpretar su música. Un ejemplo característico es el caso de Madrid, donde los Institutos Ramiro de Maeztu, el

²⁴ Ver apartado de Los Circuitos de música en directo

²⁵ Ver apartado de Los Circuitos de música en directo

en el incipiente circuito que comienza a crearse²⁶, pero el espaldarazo definitivo lo encontramos con la creación de los Festivales del Price en 1962. Como afirma José Ramón Pardo (Pardo, 2005):

Si aceptamos la ficción de que esa música necesita tener una fecha de nacimiento también en España (...) podríamos fijarla en el domingo 18 de noviembre de 1962. Y además en una hora determinada: las once en punto de la mañana. Porque en esa fecha y a esa hora se inauguraba la primera sesión de los Festivales de Música Moderna en el Circo Price²⁷. (p. 7).

En estas Matinales actúan algunos de los futuros máximos exponentes de la música pop del futuro. Podemos citar entre otros a los siguientes conjuntos, Los Relámpagos, Micky y los Tonys, Los Pekenikes, Los Cinco Estudiantes, Los Diamond Boys, Los Teen Boys, Los Sonor, Los Gatos Negros, Los Jets, Los Atlantes, Los Continentales, Los Extraños, Los Rock, Les Chat Noires, Los Comandos, Los Diablos Rojos, Los Diablos Negros, Los Flaps o Joe and the Jaguars. También actúan los siguientes dúos: Dúo Rubam, Los H.H., Dúo Kramer, Fabry y Ferdy o Albert y Richard. Entre los solistas encontramos a grandes figuras como Ontiveros, Lorenzo Valverde, Miguel Ríos (Denominado por entonces Mike Ríos), Ennio Sangiusto, Henry el Diablo, Robert Jeantal o Rocky Volcano. Como podemos observar entre los solistas encontramos desde cantantes melódicos cercanos a la estética crooner, como Robert Jeantal o Ennio Sangiusto, hasta rockeros de pro como Mike Ríos y Ontiveros. Completan el panorama madrileño de este primer momento otros conjuntos como Los Teleko²⁸, Los Brujos o Los Jóvenes. Todos estos grupos comienzan a ser apoyados desde las ondas con programas de actuaciones en directo²⁹. Además de los grandes magazines³⁰ que en contadas ocasiones les dan una oportunidad.³¹ Son especialmente reseñables los primeros programas dedicados exclusivamente a la juventud entre los que destacan *Nosotros los jóvenes* de Miguel Ángel Nieto³² o los programas de los sábados de *Caravana Musical* (La voz de Madrid REM), realizados en directo realizados por Ángel Álvarez, en los que, a diferencia de la música programada a diario, se da cabida a la emergente música española³³. Entre los numerosos grupos de la escena madrileña recogidos anteriormente destacamos a Los Estudiantes, ya que históricamente son el primer conjunto que graba

26 Ver apartado de Los Circuitos de música en directo.

27 Véase el Festival Price y la Entrevista a Miguel Ángel Nieto, principal artífice de dicho evento.

28 Véase la entrevista a José Ramón Pardo.

29 Ver cuadro de Actuaciones en Programas de Radio.

30 Véase el apartado de la Radio Musical.

31 Véase el apartado de la Radio Musical.

32 Véase la entrevista realizada a Miguel Ángel Nieto.

33 Véase la entrevista realizada a Alfredo Nihara.

piezas de rock and roll en nuestro país, concretamente en 1959. En este primer E.P. encontramos los temas “Ready Teddy” (Elvis Presley), “La Bamba” (Ritchie Valens), “Woo-hoo” (The Rock a Teens) y “Me enamoré de un ángel” (adaptación del romance anónimo). Este E.P. les abre las puertas de dos de los programas de radio musical juvenil más importantes de Madrid, *Caravana Musical* de Ángel Álvarez y *Boîte* de Ernesto Lacalle. Estos locutores que se caracterizan por radiar principalmente música norteamericana incluyen en su programación el E.P. *El rock and roll de los Estudiantes*.

En Barcelona también se celebran matinales que apoyan a los grupos más importantes de la escena de esa ciudad entre los que destacan Los Pájaros Locos, Golden Quarter Los Gratsos, Los Gatos Negros, Los Finders, Los Mustang, Los Sirex y Alex y los Findes. También existen Dúos entre los que sobresalen Dúo Rúbam, Tony and Charley, Dúo Juvent’s, Johnny and Charley o Dúo Radiant’s y cantantes como Tony Ronald o el más melódico Tony Vilaplana. En Barcelona además de las esporádicas intervenciones en los grandes programas magazine como *El show de las Dos* de Joaquín



Fig. 3 Póster de Los Sirex. (s.f.). *Fonorama* n° 9.

Soler Serrano (Radio Barcelona S.E.R), estas primeras formaciones son apoyadas más específicamente por programas musicales con actuaciones de cara al público como *Europa Musical* de de Arribas Castro (Radio España Barcelona) o *la Hora de los Conjuntos* de José María Pallardó.

En Zaragoza encontramos otro importante foco de gestación de música juvenil,

de hecho, esta ciudad es pionera en cuanto a la aparición de cantantes solistas de tintes rockeros. Para que esto sea así se dan dos fenómenos fundamentales relacionados con la radio musical, la influencia de la Base Militar con su radio musical y la existencia del programa radiofónico *Plataforma de las Estrellas* de Radio Juventud de Zaragoza. La influencia de la Base militar es definitiva, como sostiene Eduardo López García (Manrique, 1987): “Las emisoras de radio de estos centros militares fueron focos diseminadores del rock and roll. Por ellos se filtraron discos, instrumentos e ideas que ayudaron a los incipientes rockeros españoles”. (p.103). Las principales figuras son Chico Valento, Rocky Kan, Baby, Nelo y Gavi Sander’s. Los tres primeros se encuentran entre los primeros solistas de rock

and roll que alumbra este país. Como testimonia Uribe (2016): “Rocky trabajaba allí de camarero desde los 14 años, Baby se codeaba con gente que también trabajaba en ella y Gavy Sander’s jugaba a béisbol con un equipo de la Base y tenía amigos americanos que le sacaban discos y pantalones vaqueros” (p.86).

El segundo de ellos es la existencia del programa radiofónico *Plataforma de las Estrellas* de Radio Juventud, en el que se promocionan a las principales figuras locales, que por lo general han tenido su primer contacto con el rock and roll gracias a la influencia musical de la base militar. Los cinco solistas anteriormente citados encuentran su primera oportunidad en este programa. Como afirma Uribe (2016):

Los cinco nacieron o se curtieron en un exitoso y ya veterano programa de radio, *Plataforma de las estrellas*, que emitía en directo, desde el gran teatro Fleta, Radio Juventud, todos los domingos por las mañanas, con actuaciones de todo tipo (...). Funcionaban bajo la fórmula de concurso, cuyo jurado era el mismo público que abarrotaba el recinto (...) igualmente a medida que se iban haciendo conocidos, los rockers actuaban en las salas de fiesta abundantes por aquel entonces en la ciudad. (p. 86)

Estos músicos se marchan en su mayoría a Barcelona donde encuentran mayores oportunidades de promoción. De entre ellos destacamos a Chico Valento, “*El Elvis Español*”, pues marca un hito histórico ya que como afirma Uribe (2016): “Él fue realmente el primer rocker español, el primero en grabar rock and roll en solitario cantando en castellano, en 1961” (p. 89). Este primer E.P. contiene “El Rock de la cárcel” (Elvis Presley), “Ciao ti dir”ó” (Adriano Celentano), “El Rey Criollo” (“King Creole”, Elvis Presley) y “Luna Azul (“Blue Moon”, versión de Elvis Presley). El Fenómeno de la influencia de las Bases Americanas se repite en ciudades como Sevilla y Cádiz, donde Morón y Rota ejercen de agentes espansores del incipiente rock and roll. En Cádiz tenemos los ejemplos de los H.H. y de los Rockyng Boys, una importante banda pionera procedente de la Línea de la Concepción que bebe de las fuentes de la emisora de la Base de Rota, de Radio Gibraltar y de Radio Tanger.

Otro de los focos más importantes del incipiente rock and roll español es Valencia. En esta ciudad encontramos formaciones pioneras como Los Calíope, Los Top Son o los Pantalones Azules o Los Milos, formados en 1960. Del panorama valenciano destaca especialmente este último y su gran *frontman* Emilio Baldoví, más conocido por Bruno Lomas. Los Milos se forman en una fecha tan

temprana como 1960. Como afirma Molero³⁴: “El grupo lo forman intentando imitar los éxitos italianos y norteamericanos que escuchan en la radio, cantados en castellano. Este grupo también encuentra su primera oportunidad gracias a la radio, ya que en 1960 ganan el concurso de radio Valencia *En pos de la Fama* cuya proyección les proporciona la posibilidad de grabar con el sello Discophon”. Todos estos grupos valencianos cuentan también con el inestimable apoyo del programa *Discomoder* conducido por Enrique Giner.

Además de conjuntos, dúos y solistas masculinos, comienzan a aparecer las primeras solistas femeninas que pronto serán tildadas de *ye-yés*. Una de las pioneras en este sentido es Mimo, vocalista que en fecha tan temprana como 1960 graba su primer E.P. en 1960 *Mimo's Rock*, al más puro estilo de Brenda Lee, ya sea acompañada por sus Rocks o por los Jumps, es indiscutiblemente una de las pioneras del pop español. Algunas de las solistas más destacadas son Gelu, Karina, Luisita Tenor, Lita Torelló, Rosalía o Licia. Discográficamente son apoyadas pero deben ajustarse en su mayoría al floreciente repertorio de los grandes Festivales³⁵ como Benidorm o el Festival del Mediterráneo, donde participan con asiduidad.

Estos certámenes, patrocinados y difundidos por las principales emisoras de radio, son verdaderos trampolines para compositores, cantantes solistas (tanto masculinos como femeninos) y conjuntos (aunque en menor medida). Como afirma Eduardo López García (Manrique, 1987): “Debutaron allí docenas de chicas españolas que salieron de todos los lugares imaginables con la esperanza de igualar los éxitos de Connie Francis o Mina” (p. 104).

Muchos de los solistas masculinos realizan el mismo recorrido por los principales Festivales con el fin de verse promocionados. Arturo Millán, José Francis Alberto, Santy, Robert Jeantal o el propio José Guardiola se ven favorecidos al alzarse con los principales premios de estos certámenes. Un caso paradigmático es el de Raphael, cuya participación en el Festival de Benidorm de 1962 le catapultó a la fama de un modo fulgurante, ya que logra la hazaña de copar los tres primeros puestos con los títulos “Llevan”, “Quisiera” y “Cada cual”. Pero estos Festivales no solo dan cabida a cantantes melódicos, uno de los grandes exponentes de la *Nova Cansó*, Raimon, se hace con el primer premio del Festival del Mediterráneo en 1963, pese a la polémica generada por tratarse de una canción com

34 Recuperado de <http://lafonoteca.net/grupos/los-milos>

35 Véase el apartado dedicado a los Festivales de la Canción.

puesta en catalán³⁶ y una figura tan rockera como Bruno Lomas, participa en el Festival de Benidorm de 1966 con “Sabor Amargo”, quedando finalista y gana el Festival del Mediterráneo del mismo año con la composición del dúo dinámico “Como ayer”.

En febrero de 1963 aparece un nuevo programa musical en Radio Madrid (S.E.R.) que progresivamente se va a convertir en un espacio fundamental para la proyección de los incipientes músicos, *El Gran Musical* de Tomás Martín Blanco. Los domingos por la mañana acoge las actuaciones de dos o tres conjuntos. Como recoge Molero (2016): “En los inicios de este programa actúan: “Los Sónor, Los Relámpagos (con y sin Mike Ríos), Rosalía, Los Continentales, Los Blue Diamonds, Albert y Richard y un etcétera kilométrico conformaron aquellos primeros programas que más tarde se abrirían a intérpretes de toda la nación” (p. 25). Este programa da el espaldarazo definitivo a muchos de estos primeros grupos que acompañados de otros de nueva formación (pero que en muchos casos están constituidos por antiguos miembros de estas mismas bandas) consiguen en los años venideros consolidar el fenómeno de la música juvenil en nuestro país.

Entre esta primera promoción de pioneros de la música pop española se encuentran algunos de los grandes músicos que incluso aún hoy siguen en activo. Así mismo muchos otros miembros de la misma hornada son los creadores del gran edificio que sostiene esta industria durante décadas, ejerciendo de directivos de casas discográficas y estudios de grabación, managers, ingenieros de sonido, productores musicales, músicos de sesión, locutores de radio, presentadores de televisión y de críticos musicales, cuya impagable labor permite que las siguientes generaciones puedan seguir la estela de este fenómeno musical.

2º Etapa 1964-1966

Como hemos sostenido antes, la llegada del primer rock and roll impulsa la aparición de los primeros conjuntos. Hasta el año 1964 el fenómeno de la música juvenil es algo minoritario aún, pero a partir de esta fecha se produce un gran fenómeno a nivel mundial, la llamada *British Invasion* capitaneada por los Beatles, que consiguen copar las listas de éxitos Norteamericana y abrir este mercado a otras bandas inglesas como Los Rolling Stones, Los Animals, Los Who o Dave Clark Five.

En España la *invasión* se deja sentir y la nueva identidad juvenil que había surgido tímidamente

36 Véase el apartado de los Festivales de la Canción.

con el primer rock and roll se convierte ahora en todo un fenómeno de masas que provoca un verdadero choque generacional. Como sostiene Eduardo López García (Manrique, 1987): “Lo cierto es que es sólo en cuatro o cinco años, de 1964 a 1968, cuando se producen los principales acontecimientos que dan las señas de identidad a toda la década”. (p.190). Son los años en los que el tímido aperturismo y la bonanza económica se empiezan a vislumbrar, millones de personas dejan el campo y se trasladan a la ciudad, con lo que España deja de ser rural y comienza a ser mayoritariamente urbana, algo fundamental para la consolidación de la identidad juvenil y de sus manifestaciones culturales, entre las cuales se encuentra como principal exponente la música pop. En las ciudades se puede disfrutar de conciertos en directo³⁷, sintonizar programas de radio musical³⁸ dedicados en exclusiva a este sector de población, comprar los últimos números de las revistas musicales juveniles³⁹, asistir a guateques, acceder a ver programas de televisión⁴⁰ y adquirir tocadiscos y novedosos discos. La “democratización” del *pick up* y de los *comediscos*, es fundamental para la expansión del sector discográfico juvenil, estos pequeños tocadiscos son asequibles, por lo que pueden ser disfrutados por un amplio sector de población, algunos tienen la ventaja de poder transportarse con facilidad, lo que favorece la escucha en momentos de esparcimiento. Una vez obtenido el tocadiscos sólo resta acceder a los preciados discos, que en su mayoría siguen siendo Singles o EPs. Algunas de las tiendas de discos más importantes se convencer por fin de que el mercado juvenil es una buena apuesta y comienzan a ofrecer música pop. *Alfa Yébenes*, *Discos Algueró*, *Discos Manhattan* y el propio *Corte Inglés* se interesan por este mercado. El caso de *El Corte Inglés* es muy significativo, ya que Ramón Areces⁴¹, presidente de estos grandes almacenes, se deja convencer por Ángel Álvarez y se encarga de importar muchos de los discos (hasta entonces inéditos en nuestro país) que el locutor programa en *Caravana Musical*, inaugurando una sección de música urbana internacional pionera en nuestro país. Estas tiendas surten a los jóvenes del material adecuado para poder celebrar los famosos guateques, reuniones caseras de jóvenes en las que la música *moderna* es fundamental. Como narra José Ramón Pardo (2015):

Casi todos teníamos unas decenas de discos en nuestras minidiscotecas. Lo malo es que un

37 Ver apartado de Los Circuitos de música en directo.

38 Véase apartado de Radio Musical.

39 Véase apartado de Prensa Musical.

40 Véase apartado de los Programas Musicales de Televisión.

41 Ver el apartado de la Radio Musical, *Caravana*.

noventa por ciento de las canciones coincidían en todas las colecciones. Pedíamos la aportación de los más modernos, los que seguían las tendencias y se gastaban su paga en comprar los discos que triunfaban en cada momento, tener una buena colección de discos era otra de las garantías para estar en el círculo de los más solicitados en los guateques del barrio. (p. 33)

Otro de los factores implicados en el ascenso de esta corriente juvenil es el Turismo⁴², que favorece su expansión con la entrada de divisas y de nuevos aires de modernidad. Muchos conjuntos se consolidan en las costas, donde pueden trabajar largas temporadas por un sueldo digno, codeándose con los visitantes foráneos que no sólo son un público entregado sino que ejercen de proveedores de discos, y de una nueva mentalidad tanto musical como estética e ideológica.

La radio es de nuevo la máxima responsable de que la música pop española llegue hasta el último rincón del país. Los grandes pioneros de la radio musical como Ernesto Lacalle, Miguel Ángel Nieto, Raúl Matas, Ángel Álvarez, Arribas Castro, Tomás Martín Blanco o J. María Mantilla, se ven secundados por una legión de discípulos, que se ven inspirados por estos y consiguen posteriormente llevar a la madurez a la radio musical juvenil española, podemos nombrar entre muchos a Rafael Revert⁴³, Juan Manuel Rodríguez “Rodri”⁴⁴, José Ramón Pardo⁴⁵ o Jesús Ordovás⁴⁶. Uno de los programas que más influye en la consolidación del pop es *El Gran Musical*, la SER apuesta por el formato y deja de ser un programa local para pasar a emitirse en todo el país, el impacto no tiene precedentes. Como afirma Eduardo López García (Manrique, 1987):

“Ya en 1965 era el lugar necesario de difusión, reunión y presentación de nuevos artistas que quisieran triunfar en toda España. Recuperando el fenómeno de las fans que había sido olvidado desde los inicios del Dúo Dinámico, José Guardiola y Marisol. Los Brincos y Bravos, Raphael y Serrat, Sirex y Mustang serán el centro de las nuevas disputas juveniles”. (p. 191)

El programa alcanza una audiencia desconocida hasta entonces, lo que favorece en gran medida a los grupos que vamos a tratar a continuación, ya que todos ellos pasan por este programa fundacional.

Favorecidos por este cúmulo de circunstancias la aparición de nuevos grupos crece exponencial

42 Ver el apartado dedicado al Turismo.

43 Ver entrevista a Rafael Revert.

44 Ver entrevista a José Manuel Rodríguez “Rodri”.

45 Ver entrevista a José Ramón Pardo.

46 Ver entrevista a Jesús Ordovás.

mente, amparados por la industria del disco, que por fin se da cuenta del filón que supone el mercado juvenil, dando lugar a lo que se conoce como *La edad dorada del Pop Español*. Madrid y Barcelona siguen siendo los principales focos musicales. Muchos de los músicos que se consolidan en este momento, tanto solistas como miembros de formaciones, ya han debutado en la etapa expues-



Fig. 4 Póster de los Pokes. (s.f.). *Fonorama* n°8.

ta anteriormente, algunas bandas se mantienen mientras que otras son de nuevo cuño, aunque conformadas en su mayoría por antiguos miembros de los conjuntos pioneros. El panorama madrileño cuenta con figuras de la talla de los veteranos Los Pekenikes, Los Relámpagos, Los Sonor, Los Continentales, Micky y los Tonys, Los Flaps o Los Jets a los que se unen Los Pokes⁴⁷, Los Flecos, Los Buitres, Los Shackers, Los Botines⁴⁸. De los grupos de nuevo cuño destacan especialmente Los Brincos y Los Bravos ya que ambos obtienen un éxito sin precedentes. Al panorama madrileño hay que añadir al grupo granadino Los Ángeles⁴⁹ (anteriormente conocido como Los Ángeles Azules) que en 1966 se trasladan a Madrid donde encuentran su gran oportunidad.

La escena Barcelonesa es similar, seguimos contando con las grandes formaciones pioneras como Los Mustang, Los Pájaros Locos, Los Catinos, Los Gratsons o los Sirex a las que se unen entre otros Los Cheyenes, Los Polaris, Los Lone Star o los Stop. Destacan también formaciones que interpretan su repertorio en catalán como Els 4 Cats, Els 4 Z, Els Corbs, Els Dracs, Els Drums, Els 3 Tambors, Els Xerracs o Els Xocs.



Fig. 5 Póster central Navidad 1965 (s.f.). *Fonorama* n°10.

⁴⁷ Véase entrevista a Francisco Cervera.

⁴⁸ Véase entrevista a Francisco Cervera.

⁴⁹ Véase entrevista a Agustín Rodríguez, guitarrista de Los Ángeles.

El fenómeno⁵⁰ se extiende como la pólvora por el resto de la península y en muchas capitales de provincia encontramos una pequeña escena local que en ocasiones genera grandes figuras (además de Zaragoza, Valencia o Cádiz, estudiadas en el apartado anterior), podemos destacar entre otros a



Fig. 6 Los pájaros Locos, Portada Fonorama (s.f.).
Fonorama n° 11.

Los Flames de Almería, Los Beta Quarter, Los Bohemios y Mike and the Runawais de Baleares, Los Astros de Cantabria, Los Brisk de Ceuta, Edwar y los Windis y Los Ángeles Azules de Granada, Los Íberos de Málaga, Los Tamara y Los Sprinters de La Coruña, Los Huracanes, Los Protones, Los Rockeros, Los Pepes y Los 4 Ros de Valencia.

En cuanto a los dúos, la mayoría de los expuestos en el apartado anterior siguen en activo. El Dúo Dinámico sigue manteniendo su posición privilegiada a la que se añade el dúo de ascendencia holandesa Johnny and Charley, que en 1964 alcanzan con su famosa “Yenka” una gran popularidad. La mayoría de los solistas aparecidos en la etapa anterior continúan con sus carreras y algunos de ellos alcanzan una mayor proyección en esta etapa, es el caso de Karina, Miguel Ríos, Bruno Lomas, Gelu, Rosalía o el más melódico Raphael.

Es en 1964 cuando se consigue por primera vez que un conjunto español (si obviamos al Dúo Dinámico) obtenga un éxito importante en todo el país, se trata de “Los Cuatro Muleros” de Los Pekenikes, que marcan tendencia poniendo de moda temas del repertorio tradicional español versionados en clave pop, tendencia que seguirán Los Relámpagos con “Nits de Llampecs” o “Dos cruces”, los Gatos Negros con “María Lola”, Los Cheyenes con “Válgame la macarena”, Micky y los Tonys con “Zorongo gitano”, esta corriente impulsa así mismo las versiones *garage* de “Pena penita pena” y “A tu Vera” por las que se “arrancan” The Tomcats⁵¹ con su delatador acento inglés. El tema Flamenco de los Brincos, aunque es de composición propia también tiene influencia de la música tradicional española.⁵² Es precisamente este grupo, con el lanzamiento del L.P. *Los Brincos*, el que

50 Para una información más detallada consultar las fichas de los grupos y solistas tanto masculinos como femeninos que aparecen en los Anexos de este trabajo.

51 Ver apartado de músicos extranjeros que se establecen en España.

52 Ver apartado de Análisis musical.

marca un verdadero hito en la historia del pop español, tanto por la indiscutible calidad de los temas que lo componen, que además son de composición propia, como por su gran éxito, impulsado por una estupenda campaña de promoción (hasta entonces nunca vista en España). “Flamenco”, “Borracho”, “Sola” o “Baila la Pulga” alcanzan los primeros puestos en las listas de ventas de todo el país.

Todos estos músicos se ven favorecidos por la organización de grandes Festivales de Conjuntos en Madrid y Barcelona. Destacan especialmente el Primer Gran Festival celebrado en el Palacio de Deportes de Madrid, presentado por la gran figura de la radio musical Tomás Martín Blanco. En este evento actúan algunas de las formaciones más importantes de Madrid y Barcelona como Los Brincos, Los Bravos, Los Relámpagos, Los Mustangs y Los Sirex. La gala es todo un éxito ya que a ella acuden unos 15.000 jóvenes. En Barcelona también se celebra un Festival de similares características, presentado por otra gran figura de la radio musical, Luis Arribas Castro, se celebra en el Palacio Municipal de Deportes y participan grupos tan importantes como Los Lone Star, Los Salvajes, Los Jóvenes, Los Gatos Negros, los Salvajes, los Sirex o los Brincos. Otro festival de similares características es organizado en este caso por Radio Barcelona, a este acude lo más granado del panorama tanto barcelonés como madrileño, participan Los Sonix, Los Cheyenes, Los Pekenikes, Los Sirex y Los Brincos. La Revista *Ondas* recoge la noticia:

Con gran asistencia de público que llenó por completo el Palacio de Deportes de Barcelona, se celebró un extraordinario festival de música moderna (...) El entusiasmo de la concurrencia estuvo al rojo vivo, que aplaudió con frenesí y apasionadamente a sus conjuntos favoritos (...). En realidad el público aplaudía el ritmo, la habilidad interpretativa y las notas de color, música y pelucas. Espectáculo de música y color; juventud al fin y al cabo.

La fiebre de los festivales de música moderna se extiende por toda la geografía española lo que permite una mayor profesionalización de los músicos. El fenómeno alcanza tales proporciones que por fin es aceptado, si no socialmente, al menos desde el punto de vista económico, ya que multitud de empresas reconocen la rentabilidad del mercado juvenil. Para ilustrar esta explosión basta con observar como la palabra *ye-yé*, inunda de pronto los medios de comunicación y la publicidad, España se vuelve *ye-yé*.

Musicalmente estos grupos siguen bebiendo de las fuentes del rock and roll primigenio, pero la influencia de los Beatles se vuelve fundamental, esta aparece tanto directa como indirectamente;

directamente, ya que muchos grupos se especializan en hacer versiones de estos, Los Mustang, los Ángeles Azules⁵³ (posteriormente Los Ángeles) o los Sirex; indirectamente cuando el estilo de los *fab four* es asimilado en composiciones propias como en el caso de los Brincos⁵⁴ los Bravos o Los Ángeles. Aunque tiene un impacto menor, también encontramos la influencia de los Rolling Stones, The Who, The Kinks o The Animals en bandas como Los Salvajes (denominados los Rolling Stones españoles), los Cheyenes o los Lone Star.

Concluimos el año 1966 con dos grandes hitos para la historia del pop español. El primero es el triunfo internacional de los Bravos con su “Black is Black”, que traspasando nuestras fronteras ponen por fin “una pica en Flandes”, es decir en el *Billboard* británico, alcanzando nada menos que el 2º puesto, éxito que se ve secundado en las principales listas de éxitos de toda Europa, Canadá y Estados Unidos. El segundo hito es la creación de *Los 40 Principales*⁵⁵ el 18 de Julio del mismo año, ya en F.M., programa que pronto revoluciona las ondas alcanzando un éxito sin precedentes que aún no ha sido superado y que probablemente no lo sea nunca.

53 Ver entrevista a Agustín Rodríguez (guitarra de Los Ángeles Azules y Los Ángeles).

54 Ver apartado de Análisis musical.

55 Ver el capítulo de la radio musical.

3.5. El concepto música popular

El fenómeno de la música pop y rock, objeto de estudio de este trabajo de investigación, está incluido dentro de la denominada música popular. A la hora de definir el concepto de música popular nos encontramos con serias dificultades ya que nos enfrentamos a un término complejo que abarca una gran cantidad de fenómenos musicales y movimientos culturales asociados a estos.

Por todo ello he creído conveniente trazar un breve recorrido en el que se expone la evolución de dicho término y sus problemas de definición, con el fin de delimitarlo y exponer la concepción que nos servirá para realizar el presente trabajo de investigación.

El término Música Popular se venía utilizando tradicionalmente en España para hacer referencia a la música de tradición oral y a la música de carácter folklórico. Con la aparición de la disciplina de la Etnomusicología en nuestro país, se adopta el término anglosajón *Popular Music*. Este concepto hace referencia a la música ligera y comercial entre las que se incluyen el jazz, el rock y el pop en todas sus variantes. El primer problema se produce por la traducción literal al castellano *Música Popular*. Con ello el término se convierte en una especie de “cajón de sastre” ya que engloba tanto a la música tradicional y folklórica como a las corrientes musicales nacidas en la sociedad posmoderna. En Latinoamérica se solventa este problema utilizando el vocablo anglosajón sin hacer traducción alguna.

Para hallar una definición más exacta se ha utilizado el binomio música popular urbana, incidiendo en una de las características de este fenómeno musical, su origen predominantemente urbano. Aunque este concepto define mejor a estas tipologías musicales tampoco es exacto ya que no refleja la gran diversidad de la actividad musical de los ámbitos urbanos contemporáneos, como apunta Cruces (2004):

Pueden convivir expresiones de música moderna y comercial con otras relacionadas con la llamada “música culta” o “académica” e incluso con géneros tradicionales y castizos (recuérdense, por ejemplo, el chotis madrileño o el fado lisboeta), sin olvidar además el origen rural de algunas de las manifestaciones señaladas, como el blues.

El problema de la definición terminológica estriba principalmente en que esta atiende más a los

factores extramusicales que en ella intervienen que a una tipología propiamente musical.

No corresponde a esta investigación discutir o dirimir de un modo exhaustivo cual es la terminología más adecuada para hacer referencia a este fenómeno musical. En la presente investigación se utilizará el término música popular urbana haciendo referencia a la acepción equivalente a *Popular Music*, despojando al término de la acepción referente a música tradicional o folklórica. En este sentido también utilizaremos la abreviatura pop para referirnos al mismo fenómeno. En ocasiones utilizaremos la terminología *ritmos modernos* y *música moderna* para referirnos a música pop, ya que son los vocablos más utilizados en los años 60 para hacer referencia este género musical.

3.6. Industrias Culturales e Industrias Creativas

Concepto de Industria Cultural

El concepto de Industria Cultural data de principios del s. XX y es acuñado principalmente por los teóricos de la Escuela de Frankfurt, entre los que destacan Theodor Adorno⁵⁶ Max Horkheimer⁵⁷ y Walter Benjamin⁵⁸.

La Escuela de Frankfurt se forma en torno al Institut für Sozialforschung, fundado en 1923. Está integrada por pensadores que siguen una corriente neomarxista, oponiéndose a las escuelas determinista económica ya que esta sólo estudia la estructura económica obviando otros factores sociales. Pretenden crear una Teoría Crítica que se ocupe del estudio de la Sociedad Moderna. A partir de 1930, Horkheimer se hace cargo de la dirección del Instituto y se introducen nuevas corrientes de pensamiento provenientes de la filosofía y el psicoanálisis freudiano. Con la llegada de Hitler al poder, el Instituto es trasladado a diversos países, terminando por instalarse en Estados Unidos (Nueva York). En este último país Horkheimer y Adorno siguen desarrollando su labor. El término *Industria Cultural* es acuñado por estos dos pensadores, este concepto está íntimamente relacionado con el término *Cultura de Masas*. Para estos pensadores la *Cultura de masas* sólo persigue la producción de objetos de consumo, productos despojados de todo carácter cultural, que persiguen simplemente fines económicos, políticos o ideológicos. Ambos tienen una concepción elitista de la cultura. Menosprecian por tanto la *cultura de masas* por su carencia de valores tanto estéticos como morales, por tanto los fenómenos culturales derivados de la *cultura de masas* son según ellos, negativos en todas sus facetas, llegando a causar una verdadera amenaza para la estructura social. Estos ideólogos, en los que la influencia marxista juega un importante papel, creen que los medios de comunicación de masas son los responsables de manipular ideológicamente al proletariado, que se encuentra no solo alienado sino inconsciente de su situación desfavorable. En su artículo *La Industria Cultural*⁵⁹, Adorno (1967) sostiene que él y Horkheimer acuñan este último término con el fin de sustituir el vocablo *Cultura de masas*, ya que algunas corrientes de pensamiento pretenden despojar de su carácter negativo a este último, alegando que se trata de una nueva forma de cultura popular, Morin, y Adorno, (1967):

56 Theodor Adorno (Alemania 1903 – Suiza 1969).

57 Max Horkheimer (Alemania 1895-1973).

58 Walter Benjamin (Alemania 1892- España 1940).

59 Adorno, T. Morin, E. (1967). *La industria cultural*. Galerna, Buenos Aires, (p. 7-20).

Parece probable que el término de industria cultural haya sido empleado por primera vez en el libro *Dialéctica de la Ilustración*⁶⁰ que publicamos Horkheimer y yo en Amsterdam en 1947. En nuestros bosquejos, se hablaba de cultura de masas. Hemos abandonado esta última expresión, para reemplazarla por la de *Industria Cultural* con el objeto de excluir en primer lugar la interpretación que gusta a los abogados de la cultura de masas; éstos pretenden en efecto que se trata de algo así como una cultura que surge instantáneamente de las propias masas, en suma, de la forma actual del arte popular. La *Industria cultural* integra por la fuerza incluso aquellos dominios separados desde hace milenios del arte superior y el arte inferior, perjudicando a los dos. (p. 7)

Como expone Umberto Eco en *Apocalípticos e Integrados* (1999), Adorno le da una connotación muy negativa al término, se crea para imbuirlo de toda la carga negativa que anteriormente tiene el vocablo *Cultura de Masas*.

Otro miembro de la Escuela de Frankfurt, Walter Benjamin, también utiliza este término en su obra, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*⁶¹. Para el autor la reproductibilidad indefinida que caracteriza a los objetos creados en serie despoja a las obras de arte de su carga de autenticidad, según Benjamin (2003, p. 42): “El concepto de autenticidad del original está constituido por el aquí y el ahora” que se pierde por su desvinculación con la tradición. La obra de arte irreplicable es sustituida por el objeto reproducido masivamente. Esto la despoja de su *Aura* “Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (Benjamin, 2003, p. 47). Desaparece por tanto el valor único del objeto artístico perdiendo su sentido cultural. Con la aplicación de la técnica de reproductibilidad las reproducciones son independientes de las obras, por lo que el valor de exhibición predomina sobre el valor cultural. Pero Benjamin introduce un matiz con respecto a Adorno y Horkheimer, la categoría “aurática” de lejanía que tiene la obra de arte tradicional desaparece con lo que se puede romper con la tradición burguesa y acercar el arte al público.

El uso del concepto *Industria Cultural* se ha visto transformado en la actualidad, a este se le ha despojado tanto de la carga pesimista de Adorno y Horkheimer como de la posibilidad de emancipa

60 Adorno, T. Horkheimer, M. (2009). *La industria cultural. La ilustración como engaño de masas. Dialéctica de la ilustración*, 165-212. Madrid: Trotta.

61 Benjamin, W., Weikert, A., Echeverría, B. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Mexico City: Itaca.

ción de Benjamin. Esta transformación aparece debido a la institucionalización del concepto cuando a partir de los años 70, en un mundo cada vez más globalizado los Estados, a través de la UNESCO se hacen conscientes de la posibilidad de vehiculizar la cultura como medio para el desarrollo económico y político de los mismos. El concepto de industria cultural se pluraliza, con el fin de “diferenciar dinámicas diferentes pero agrupadas, con fines pragmáticos de estudio del funcionamiento económico de sectores contemporáneos de la cultura: el disco, el cine, la edición de libros, y asimismo a la prensa, la radio y la televisión” (Bustamante, E. 2009, p. 2).

Los Estados y los organismos internacionales comienzan a crear políticas vinculadas a las industrias culturales con el fin de conciliar la economía con la cultura. En este sentido la UNESCO define las industrias culturales de este modo (UNESCO 2006, p.2):

El término industria cultural se refiere a aquellas industrias que combinan la creación, la producción y la comercialización de contenidos creativos que sean intangibles y de naturaleza cultural. Estos contenidos están normalmente protegidos por copyright y pueden tomar la forma de un bien o servicio. Las industrias culturales incluyen generalmente los sectores editorial, multimedia, audiovisual, fonográfico, producciones cinematográficas, artesanía y diseño.

Las industrias culturales tienen una doble naturaleza, por un lado atienden a factores culturales y por otro tienen una dimensión económica. Como afirma Daniela Szpilbarg en su artículo *De la industria cultural a las industrias creativas*⁶²:

En este sentido, los bienes y servicios culturales se producen, reproducen, conservan y difunden a partir de criterios industriales, con un foco en lo económico, pero donde lo cultural –“inmaterial”, intangible, producido por un autor– se mantiene como principio activo y significativo del bien. Esta dualidad cultural y económica es lo que distingue a estas industrias de otras mercancías, y es el punto de foco de los estados para construir las políticas culturales. (p. 106)

Concepto de Industrias Creativas

Durante los años 90 se comienza a utilizar el término Industrias Creativas. Según definición de la UNESCO (2006):

El término Industria Creativa supone un conjunto más amplio de actividades que incluye a las

62 Szpilbarg, D., & Saferstein, E. (2014). De la industria cultural a las industrias creativas: un análisis de la transformación del término y sus usos contemporáneos. *Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas*, 16(2), 99-112.

industrias culturales y toda producción artística o cultural, ya sean espectáculos o bienes producidos individualmente. Las industrias creativas son aquellas en las que el producto o servicio contiene un elemento artístico o creativo substancial e incluye sectores como la arquitectura y publicidad. (p. 2).

Según lo anteriormente expuesto los bienes culturales no pierden la esencia inmaterial y creativa que les imprime el autor al originarlas aunque sean producidos y reproducidos por medios tecnológicos e industriales, difundidos por los medios de comunicación de masas, o atiendan a las leyes económicas del mercado. Esta doble dimensión cultural y económica es lo que diferencia estos bienes de otros productos y debe ser el punto de partida de los Estados para construir sus políticas culturales

Este nuevo concepto introduce un matiz con respecto al vocablo *Industrias Culturales* enlazando la idea de la economía de los bienes culturales con el concepto de creatividad. Según Szpilbarg (2014) encontramos las siguientes disciplinas que se encuentran actualmente englobadas en el término *Industrias Culturales*: “La publicidad, arquitectura, mercados de arte y antigüedades, artesanías, diseño, diseño de modas, cine y video, videojuegos, música, artes performativas, editorial, servicios de software y computación, televisión y radio” (p. 107)

Por lo anteriormente expuesto podemos concluir que tanto la música popular urbana como la radio musical entran dentro de la categoría de Industrias Creativas.

3.7. Sociología de la Música

Para la realización del presente trabajo es fundamental establecer un marco teórico en el que se inserte el estudio de la música popular urbana. El fenómeno musical se puede abordar desde distintos puntos de vista. La musicología como ciencia que se ocupa de la teoría y de la historia de la música es la principal disciplina a la que nos acogemos para abordar cualquier estudio riguroso en esta materia.

Dentro de la Musicología encontramos el campo de la Etnomusicología, disciplina que se ocupa del estudio de la música no académica o culta, ya sea popular o étnica. El análisis musicológico de la música popular urbana se inserta por tanto dentro del campo de esta área académica. La Etnomusicología se sirve de otras disciplinas como la Antropología y la Etnografía, los estudios culturales y la Sociología para arrojar luz sobre el fenómeno musical. Como sostiene Merriam (1960): “La Etnomusicología pretende estudiar la música dentro de la cultura a la que pertenece, analizándola más allá de una perspectiva meramente artística, alcanzando una nueva dimensión: ser reflejo de la cultura y la sociedad que la genera” (p. 103).

Todas las sociedades a lo largo de la historia de la humanidad han organizado su actividad en torno a la música, es imposible imaginar una sociedad carente de música. La música ocupa una función fundamental dentro de la vida social de cualquier colectivo, por ello la investigación sociológica se ocupa principalmente del estudio de dicha función. Se trata por tanto de estudiar el hecho musical más allá de consideraciones puramente técnicas o formales, poniendo el acento en su dimensión social, económica, política y cultural. Como afirma Hormigos (2008): “La música es un hecho social, refleja las características de la sociedad que la ha creado, canta la memoria y el presente de los pueblos. Es un arte cuyo desarrollo va unido a las condiciones culturales, económicas, sociales e históricas de cada sociedad” (p.22).

La Sociología se encarga de estudiar la música como fenómeno ligado a la propia actividad humana, “a la necesidad del hombre de comunicar sentimientos y vivencias que el lenguaje común (habla o señas) no es capaz de expresar” (Hormigos, 2008, p. 42).

Algunos grandes teóricos del campo de la Sociología abordan el estudio de la Música desde el punto de vista de esta disciplina. A continuación realizaremos un breve recorrido histórico que describa brevemente las principales teorías de la Sociología Musical. En realidad si se entiende por sociología de la música toda corriente de pensamiento que relaciona la música con la sociedad en

cierto sentido cabría afirmar ha existido siempre. Tanto Pitágoras como Platón o Aristóteles plantean la música como hecho imbricado en la sociedad en la que se gesta. Pero si entendemos Sociología de la Música en sentido estricto, como área de conocimiento con sus propios métodos de investigación y dirigida a analizar unos objetivos específicos, no nace hasta la segunda mitad del s. XIX a la par que el nacimiento de la Musicología y al albor del positivismo.

La Sociología del s. XIX se ocupa sólo de un modo secundario del estudio de las connotaciones sociales de la música. Es en este periodo cuando se sientan las bases para el estudio de las conexiones entre música y sociedad. El embrión de la Sociología Musical nace del positivismo, ya que se vale de los métodos científicos que se empleaban en las disciplinas humanísticas. La primera corriente en este sentido nace en Francia impulsada por Jules Combarieu.⁶³ Este autor considera que el estudio del fenómeno musical debe abordarse desde todos los puntos de vista posibles: como fenómeno acústico, como fenómeno matemático e incidiendo además en su dimensión histórica, filosófica y estética. Combarieu sostiene que existe un pensamiento musical autónomo y que existe un lenguaje específico que surge a partir de dicho pensamiento. Combarieu define de este modo la música:

La música representa un modo de pensar *sui generis*, un modo peculiar de aprehender el mundo; no expresa conceptos ni sentimientos concretos, pero puede captar, a través de sus formas, un aspecto de la realidad inaccesible al pensamiento común. La característica primordial de la música es la de ser un acto de inteligencia que se expresa sin conceptos (Fubini, 1990, p. 390).

Para Combarieu la evolución de este lenguaje propio corre paralelo al curso de la historia, su mutación obedece a factores extramusicales ligados a factores sociales: “Tanto en música como en literatura, se descubren mutaciones orgánicas del lenguaje únicamente allí donde una innovación se ha probado y se ha sancionado por parte de la comunidad” (Fubini, 1990, p. 390). Combarieu inaugura una corriente de pensamiento de tradición francesa en la que los preceptos científicos formalistas se complementan con puntos de vista psicológicos y sociológicos.

Pero es a principios del s. XX cuando se estudia el fenómeno musical de un modo riguroso desde el campo de la Sociología propiamente dicha. El principal artífice de este primer acercamiento entre Sociología y Música es el alemán Max Weber⁶⁴. Para abordar el estudio de la música popular urbana desde una perspectiva sociológica debemos acudir en primer lugar a este importante sociólogo.

63 Jules Combarieu (Francia 1859-1916).

64 Max Weber (Alemania, 1864-1920).

La Sociología europea de finales del XIX y principios del s. XX está inmersa en el llamado *Methodenstreit* “lucha por el Método” en la que se enfrentan los partidarios de la corriente positivista y los adeptos a la corriente historicista. Los positivistas abogaban por aplicar a la Sociología una metodología nomotética, cercana a las ciencias de la naturaleza, con un carácter empírico, analítico y universalmente aplicable. Los historicistas abogan por una visión ideográfica basada en el estudio de las particularidades individuales y únicas del objeto de estudio.

Max Weber se encuentra entre los antipositivistas aunque con su visión encuentra una tercera vía a medio camino entre ambas concepciones. Weber rechaza cualquier postulado categórico que pretenda ser aplicable universalmente. En su obra póstuma *Conceptos sociológicos fundamentales*⁶⁵ establece los principios metodológicos y los conceptos fundamentales de su doctrina. Para el autor la *acción social*, es decir la conducta humana de un sujeto o sujetos, no obedece a unas leyes aisladas sino que siempre está conducida y relacionada con la conducta de otros sujetos. Por otro lado define la Sociología como una ciencia que pretende entender e interpretar la *acción social*, con el fin de poder explicarla causalmente tanto en su desarrollo como en sus efectos. Para Weber la Sociología estipula que los seres humanos parten de la razón para orientar su conducta con respecto al mundo que les rodea. Pero por otro lado el autor también encuentra que en el sujeto hay un componente irracional o no racional que confluye con el anterior de modo que hay que analizar los dos componentes para poder llegar a una conclusión acertada. Ambos elementos son por tanto fundamentales para entender la conducta humana. Vemos como el pensador combina las líneas de pensamiento de Kant (racionalista) y Nietzsche (irracionalismo), encontrando un punto de confluencia entre posturas tan contrapuestas. En la *acción social* la parte racional está representada por los propósitos y fines que provienen de una elaboración consciente. Pero la *acción social* también está sometida a una parte irracional ligada a la afectividad, a la emocionalidad y a los valores tradicionalistas heredados. La acción afectiva está sujeta a las pasiones y es por tanto de carácter irracional e irreflexivo, los valores tradicionales también son de base irracional pero con la salvedad de que son consecuencia de una serie de normas interiorizadas de las que el sujeto puede que no sea consciente.

Max Weber elabora un método para poder incluir en su estudio ambas dimensiones. Para ello en principio suele analizar la acción aplicando el prisma de la racionalidad, despojando al objeto de

65 Weber, M., & García, J. A. (2006). *Conceptos sociológicos fundamentales*. Alianza Editorial.

estudio de cualquier componente irracional para después introducir las “*perturbaciones*” irracionales que lo terminan de perfilar.

Aunque dentro de su ingente obra la música no ocupa un lugar preeminente, podemos observar sus bases teóricas en las múltiples obras que deja en su haber. Además del ensayo dedicado de un modo específico a la música *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música* (1921),⁶⁶ en una carta que escribe a su esposa en 1912,⁶⁷ deja constancia de la intención de escribir una obra dedicada íntegramente al estudio de la música enfocado a analizar la importancia que el racionalismo occidental y su contexto social tienen para que la música occidental desarrolle su dimensión armónica⁶⁸, característica propia en exclusiva de nuestra civilización.

Weber desarrolla una línea de pensamiento que parte desde las teorías musicales primitivas hasta la aparición de una música, cada vez más entroncada con una metodología racional, producto de la sociedad que la ve nacer, ya que adapta sus medios a la consecución de sus fines. El autor sostiene que hasta un arte tan subjetivo a priori como la música puede estudiarse sociológicamente como un producto derivado de la racionalización. Weber establece la relación existente entre el desarrollo de la sociedad occidental y el de la música que esta genera. Este paralelismo se ve reflejado en la armadura de las estructuras lingüísticas musicales. Por ello se centra en el análisis de la historia del lenguaje musical, como sostiene Ritzer (1993): “Weber considera que la música se ha desarrollado en Occidente en una dirección peculiarmente racional. La creatividad musical se reduce entonces a procedimientos rutinarios basados en principios comprensivos” (p. 286).

Para Weber tanto la evolución de la música como la de la sociedad occidental se generan gracias a unas categorías conceptuales exactas, el progreso o evolución tanto musical como social se desarrollan paralelamente. Por lo tanto la evolución del lenguaje musical es el resultado de una serie de cuestiones no exclusivamente musicales sino que atiende en gran medida a la relación con la sociedad en la que está inmersa. Como explica Hormigos (2008):

⁶⁶ Ensayo escrito en 1911 aunque fue publicado póstumamente en 1921.

Este ensayo se puede encontrar traducido al castellano : Weber, M. (2016). *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Tecnos.

⁶⁷ Barba, M. (2013) Aproximaciones a la sociología de la música. La imaginación sonora en perspectiva histórica. México: UNAM.

⁶⁸ En música este término se refiere a la técnica que se encarga del estudio de los acordes, se trata de una disciplina propia sólo de la música Occidental, hecho que llevó a Weber a plantearse el por qué de esta exclusividad.

En su famoso *Tratado de Armonía*, A. Schönberg la Armonía es la enseñanza de los sonidos simultáneos (acordes) y de sus posibilidades de encadenamiento, teniendo en cuenta sus valores arquitectónicos, melódicos y rítmicos, y sus relaciones de equilibrio.

Schoenberg, A. (1990). *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical. p. 7

Weber Considera la música como una forma de comunicación, impersonal y anónima, cuyo desarrollo se inserta con múltiples nexos dentro de un proceso más amplio de racionalización que afecta a las estructuras sociales y económicas y que tiene su punto culminante en la expansión del sistema temperado en la época de la aparición del capitalismo industrial” (p. 49).

La Sociología de la música de Max Weber puede describirse como *Científica* ya que no hay en ella ninguna consideración acerca de su valor estético. El pensador pone el foco de atención en la estructura interna del lenguaje musical y en el estudio de su progresiva racionalización. El vínculo que establece Weber entre la música y la sociedad se genera a un nivel estructural interno que atañe a ambas. Consigue de este modo crear por primera vez sociología musical con una metodología de carácter racional y estructural. Como sostiene Fubini (1990):

La gran novedad de la perspectiva weberiana ha sido la de culminarla tentativa de construir una sociología de la música en la cual la relación música-sociedad no haya continuado viéndose como una serie de condicionamientos extrínsecos, sino como una ley formal “reguladora” de la evolución de la estructura más interna que presentan una y otra (p. 399).

Uno de los principales musicólogos que sigue esta corriente weberiana⁶⁹ es Kurt Blaukopf. Como hemos señalado, el corpus weberiano es fundamental para el establecimiento de un método racional y estructural. Quizá debido a que su obra queda inconclusa en el campo de la Sociología Musical, Weber no se ocupa del estudio de las “*perturbaciones*”, es decir de los rasgos irracionales que pueda conllevar el análisis del fenómeno musical. El autor no profundiza en otros ámbitos fundamentales para la Sociología Musical como son la relación entre música e ideología, la importancia de la estética como valor social o el carácter simbólico de la música. Son otros pensadores los encargados de ampliar el campo de la Sociología Musical, entre ellos destacan Charles Lalo, G. Simmel o Th. Adorno.

La Sociología de la música abarca un territorio muy amplio, para poder delimitar el propio término diversos autores establecen una doble vertiente, a saber, una Sociología de la Música que sigue los preceptos empíricos y otra que sigue un modelo teórico o especulativo (Serravezza, 1980). Podemos distinguir entre una Sociología de la Música cuyo fin es establecer parámetros científicos autónomos y otra basada en la crítica y en la estética musical.

⁶⁹ Blaukopf, K. (1972). *Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme*.

Como primer exponente dentro de la corriente sociológica que incide en el análisis estético de la música encontramos a Charles Lalo⁷⁰ El autor defiende una Estética de corte sociológico frente a las corrientes estéticas tanto idealistas como psicologistas. Lalo sostiene que el arte es un objeto social, por ello sólo podemos estudiar el fenómeno artístico analizando las connotaciones sociales del mismo. Lalo aboga por una Estética de corte científico que se base en la Sociología como ciencia. Para el autor el valor estético es un valor social, por lo que el único modo de abordar la dimensión estética de la música es a través de la Sociología. Sólo a través de esta se puede explicar cómo determinados valores artísticos son aceptados como estéticamente positivos, ya que estos valores pertenecen al sistema que nace en una determinada colectividad. Esta disciplina para Lalo es la única dotada con la capacidad de explicar las fuerzas normativas que establecen el gusto de una época, ya que dichas fuerzas representan un sistema de valores sociales. Como recoge Fubini (1990):

Esta orientación tiende a descubrir los condicionamientos sociales del hecho musical entendiendo éste no sólo como lenguaje dotado de reglas exactas de funcionamiento y de códigos propios, sino también como conjunto de instituciones que ejerce un influjo en la sociedad, instituciones condicionadas y tal vez también condicionantes de la sociedad misma de la que surgieron. (p. 397)

El corpus teórico de Lalo es muy influyente en la Sociología Musical. Para este autor la sociología musical debe ser una disciplina que englobe a todas las disciplinas precedentes. En las últimas décadas se ha abandonado esta pretensión totalitaria de convertirse en la única disciplina musical digna de considerarse como tal, que contenga y fagocite al resto. Las últimas corrientes de pensamiento sociológico musical abogan sobre todo por una restricción de su campo de investigación a las relaciones entre música y sociedad.

Uno de los principales partidarios de acotar el campo de investigación de la Sociología Musical al estudio de las relaciones entre música y sociedad es A. Silbermann.⁷¹ Silbermann desde un enfoque empírico riguroso concibe la Sociología Musical como una ciencia de carácter descriptivo, según este (Silbermann, 1961, p. 70): “La habilidad del sociólogo musical consiste, en adoptar una actitud científicamente objetiva frente a los hechos sociomusicales, observarlos independientemente de sus propios deseos e intereses y apartarse del camino de todo prejuicio religioso, racista, nacional o de

70 Charles Lalo (Francia 1877-1953) . La obra más importante para este estudio es la siguiente, Lalo, C. (1939). *Éléments d'une esthétique musicale scientifique*. París: Vrin.

71 Alphonse Silbermann (Alemania 1909-2000).

clases.”

Para hacer un análisis sociológico del fenómeno musical, Silbermann se basa en el hecho fundamental de que la música es en sí un fenómeno social. Se considera social porque es una actividad humana y porque es un acto de comunicación. Este acto de comunicación se produce entre los tres agentes que intervienen en el mismo, el compositor, el intérprete y el oyente. Para este autor el sociólogo musical debe centrarse en analizar la actividad musical solamente como fenómeno social. La música forma parte esencial de la vida cotidiana de cualquier ser humano y por tanto es en sí un fenómeno social, en primer lugar por su carácter público y por lo tanto popular, en segundo lugar por su propia constitución y en tercer lugar por su propia naturaleza. Para el autor el fenómeno musical produce sociabilidad: “Una de las formas de fenómenos de la música más asequibles y al mismo tiempo que más abarca como fenómeno social es la sociabilidad que ella produce, la que en sí representa a su vez, un fenómeno social” (Silbermann, 1961, p. 60). La sociabilidad de la música se ve reflejada en la conformación de grupos sociales que se crean en torno a la misma, abonados a un espectáculo musical, agrupaciones corales, asociaciones de amigos de la música, clubes de oyentes de un determinado programa de radio, club de fans de un determinado grupo musical etc. El propio hecho de escuchar música es un fenómeno social ya que existe una relación de comunicación entre el compositor y el oyente.

La música tiene además una función integradora. Para Silbermann la música debe ser contemplada como una esfera institucional que gracias a su importante función tradicional actúa como un elemento aglutinante de una determinada sociedad. Gracias a esta función integradora se la puede considerar como un medio de comunicación en sí.

El autor considera que desde la Sociología Musical no se deben analizar los elementos irracionales y abstractos de la misma. Se estudia el fenómeno musical en su dimensión social, es decir en el momento en el que la música esté al servicio de una sociedad. En la soledad de la creación la actividad del compositor no tiene aún una dimensión social, sólo cuando esta composición se expone al público es cuando adquiere esta cualidad. Una vez que esta música está al servicio de una sociedad se pueden analizar las reacciones y sentimientos que esta genera en el público, a esto lo denomina el autor *sensación de la música*. Es en este momento cuando se puede analizar dicha *sensación de la música*. En este estadio ya se puede iniciar un análisis de la música como hecho social. Silbermann

establece la *Sensación de la música* como principal objeto de estudio del que poder partir, ya que es en esta donde se establece un nexo de unión entre individuo y colectividad.

Algunos Sociólogos de la Música se inspiran en teorías de corte marxista. Aunque existen diversas corrientes dentro del marxismo aplicado a la Sociología Musical, todos los pensadores tienen un nexo común, la intención de analizar el fenómeno musical en relación con el fenómeno social. Los preceptos marxistas justifican la necesidad de construir una ciencia capaz de relacionar el fenómeno musical con la sociedad en cuyo seno se ha generado. Los seguidores de esta corriente enfocan el análisis sociológico del fenómeno musical intentando determinar la función que cumple la música en la sociedad y los nexos que existen en el ámbito estructural de la misma. La música en cuanto a arte forma parte de una superestructura y por lo tanto está condicionada en su desarrollo por la estructura social, que en términos marxista corresponde a la estructura económica de una época histórica concreta.

Sidney Finkelstein⁷² es uno de los principales teóricos representantes de esta corriente. Para este autor la música es vehículo de expresión no sólo de emociones, sino sobre todo de las ideas del ser humano y estas no son sino reflejo de la sociedad que los genera. En palabras del autor (Finkelstein, 1952):

Las obras musicales expresan, en su esencia, fantasías, acciones y relaciones típicamente humanas... las obras musicales expresan también ideas. Las ideas son la expresión consciente de las relaciones que se dan entre los hombres y las cosas; generalizaciones producidas por innumerables acciones y descubrimientos; frutos de la comprensión de las leyes más profundas que vinculan la evolución de la naturaleza y de la sociedad.

El autor pretende con esto justificar su intención de crear una historia de la música que sea reflejo de la historia de la humanidad. En su historia de la música de corte marxista, Finkelstein analiza los diversos estilos musicales como reflejo de los condicionamientos sociohistóricos, especialmente los de carácter económico.

Otro de los más destacados seguidores de esta corriente es George Dyson⁷³. En sus escritos, entre los que destaca *The Progress of Music*⁷⁴ concibe la historia de la música como un fenómeno social

72 Finkelstein, S. W. (1952). *How music expresses ideas*. International Publishers.

73 George Dyson (1883-1964).

74 Dyson, G. (1938). *The progress of music*. Oxford university press.

de una importancia vital. El teórico analiza las relaciones que existen entre los músicos y la sociedad a la que pertenecen, también analiza los factores que influyen en la gestación de la composición, ya sean geográficos, sociales o económicos. Dyson analiza la música según la función social que desempeña. Para Dyson (1938): “Cada sociedad ha hecho un uso diferente de la música, convirtiéndola en algo significativo, precisamente por ser parte integrante de la vida y de la cultura de la sociedad de que se trate”.

El gran peligro de los enfoques de corte marxista está en caer, como de hecho sucede a menudo, en una visión demasiado sesgada y debida a la adscripción a los abstractos y rígidos preceptos que dicha metodología conlleva.

Uno de los principales exponentes de la Sociología de la Música sería Th. W. Adorno⁷⁵. Es imposible tratar cualquier temática filosófica, sociológica o estética del s. XX sin acudir al eminente filósofo alemán. En su corpus teórico la música tiene un especial tratamiento y desarrollo por lo que resulta fundamental a la hora de profundizar en la temática que nos ocupa. Aún hoy en día su obra continúa siendo un punto de referencia insustituible gracias a su profundidad y a su originalidad, a pesar de haber sido el blanco de muchas críticas sigue siendo uno de los pilares del pensamiento estético contemporáneo. Encontramos en Adorno una visión de la Sociología de la Música completamente novedosa. Adorno es un erudito tanto en estética de la música como en sociología. Con sus teorías logra introducir la crítica de la estética en el análisis sociológico. Ningún teórico hasta entonces logra extraer con tanta profundidad las conexiones que unen profunda y dialécticamente a la música con el mundo de la ideología. El pensamiento de Adorno es harto complejo, no solamente por la complejidad y vastedad de los temas tratados sino sobre todo porque su pensamiento no se adscribe a ninguna corriente concreta de las muchas que surgieron en el s. XX. Precisamente la riqueza de su pensamiento estriba en beber de muchas de las fuentes ideológicas de este siglo, consiguiendo realizar una síntesis personal de las mismas. En su pensamiento vemos rasgos del hegelianismo, del marxismo, del psicoanálisis y de la fenomenología principalmente. Como hemos observado anteriormente a la hora de tratar de dilucidar las conexiones entre música y sociedad, nos encontramos en un terreno complejo que no puede resolverse mediante una visión totalitaria o sesgada que nos ofrecen las corrientes marxistas. Aunque Adorno parte de estas teorías no cae en el error propio

75 Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno (Alemania 1903-1969)

de los teóricos de esta corriente, según la cual cualquier arte es un fenómeno perteneciente a la superestructura cultural determinada por la estructura económica del entorno social en el que está inmerso. Para Adorno teoría de la música y teoría social están unidas por un nexo indisoluble. Se plantea no sólo realizar un estudio crítico de la música sino también de la sociedad que la genera. El autor supera el simplismo del enfoque marxista ya que plantea que aunque es fundamental su relación con la sociedad también goza de autonomía con respecto a esta. Adorno parte de la premisa de que las formas estéticas no deben separarse de su propio contenido. Para realizar su análisis crítico parte de la obra musical propiamente dicha, centrándose en la estructura musical, con el fin de concretar el modo en el que se estructura y queda plasmada la ideología en la propia obra de arte. Esta actitud preserva la autonomía de la obra de arte a pesar de contener una dimensión social. Aquí podría verse una contradicción pero como afirma Fubini (1990, p. 415): “Uno de los rasgos más definitorios de la sociología de la música de Adorno consiste en dilucidar los puntos de contradicción dialéctica con el fin de poner en evidencia las fracturas internas del pensamiento y de la realidad.” Para Adorno la relación entre música y sociedad no excluye en absoluto la importancia de la dimensión estética de la obra de arte, bien al contrario queda inmersa en la misma. Adorno es contrario a la tradicional corriente sociológica de la música de ascendencia positivista, que excluye la crítica de la estética de su ámbito de acción. El filósofo actúa de un modo radicalmente opuesto, convirtiendo la valoración estética en el centro de su concepción sociológica de la música. Para Adorno la crítica y la crítica social quedan recíprocamente imbricadas en una relación dialéctica. Adorno, al igual que veíamos en Max Weber, concibe la música como parte de la sociedad y por tanto es en sí un hecho social. El foco de atención cae por tanto en analizar la función de la música dentro de la sociedad. La tarea del sociólogo se centra en dilucidar cuales son las funciones que representa la música dentro de las diversas sociedades. La experiencia artística del lenguaje musical es considerada un hecho social. Desde esta perspectiva ya no tienen sentido la distinción tradicional de las corrientes sociológicas empírica y científica entre el elemento extra-artístico, es decir, el elemento social y el elemento artístico. Para Adorno la música no es ya un reflejo de la sociedad en la que se crea, sino que mantiene una relación dialéctica con esta. Cuanto más directa sea la relación con la sociedad menos auténtica será la música. Esto no quiere decir que la obra auténtica no pueda ser analizada desde un enfoque sociológico o que no tenga relación alguna con la sociedad, sino que al ser auténtica tiene una relación

problemática y dialéctica con esta. Como explica Fubini (1990, p. 420), “La obra musical auténtica y autónoma no realiza un valor estético al margen de la sociedad, sino que representa prioritariamente un valor en oposición a la sociedad constituida.” En su *Introducción a la sociología de la música*⁷⁶ corrobora estos preceptos, Adorno (2009):

En toda música se manifiesta la sociedad en su totalidad como antagonista. Un criterio, en orden a establecer la verdad de la música, es el de si ésta embellece el antagonismo que se afirma incluso a través de su relación con los oyentes, incurriendo así, más que nunca, en unas contradicciones estéticas sin esperanza de que se resuelvan; o bien el de si (la música) se enfrenta con la experiencia del antagonismo en su propia constitución. (p. 84)

En la música auténtica este antagonismo con la sociedad se refleja como una divergencia entre el interés general y el individual, mientras que la ideología oficial es partidaria de que ambos intereses coincidan. Según Adorno (2009):

La música auténtica, como cualquier arte auténtico, o es un criptograma de la oposición que se da sin reconciliación posible, entre el destino del individuo y el de la humanidad, o un símbolo de la conexión, en cualquier caso problemática, que se da entre los antagónicos intereses individuales y una totalidad, o en fin, un símbolo de la esperanza de una conciliación sincera. (p.86)

Adorno, adelantándose a su tiempo, sostiene que la obra más estrechamente ligada a la sociedad es la que menos valor estético contiene, ya que es producto de la manipulación de la estructura social, direccionada por la cultura de masas. Como vemos, Adorno es uno de los pioneros en considerar los efectos de la economía moderna y su producción en cadena, favorecedores del desarrollo de la cultura de masas y de la aparición de una audiencia así mismo de masas. Para el pensador el arte debe ser un fin en sí mismo, es contrario a la música producida por esta sociedad de masas, ya que según él se trata de obras de poca calidad artística. Pero su crítica va más allá, ya que el autor sostiene que estos productos son un mero instrumento para la manipulación a la que según él se ve sometido el público por parte de los poderes fácticos.

Sólo la música que consigue escapar de este perjudicial sistema es considerada por el autor como obra auténtica, por lo que será marginada y apreciada únicamente por una minoría culta. Adorno distingue de este modo entre música culta (*música auténtica*) y música popular, que adolece de

76 Adorno, T., & Theodor, D. (2009). *Introducción a la Sociología de la Música*. Madrid: Akal.

todos los males inherentes a la cultura de masas. Como apunta Zoldberg (2002):

Para Adorno la música seria exige una respuesta por parte del oyente, mientras que la música popular no aporta más que una mera distracción de fondo. Solo en la música seria es donde se suponen normas de originalidad y alta competencia técnica. (p. 174)

Adorno es un firme detractor de la música popular, ya sea jazz, folk o cualquier otra manifestación que estuviera fuera del ámbito de la música culta.

Otro precepto importante dentro de la concepción sociológica de la música de Adorno es que en toda música se ve manifiesta, de manera antagónica, la sociedad en sí misma. Como él mismo afirma:

La música tiene mucho que ver con las clases sociales en la medida en que en ella se imprime a fondo la relación de clases. Ya venga asumido el antagonismo por la música de forma pura y directa, ya venga simbolizado por ella, la música contiene en menor o en mayor cantidad “ideología” según el grado de conciencia implícito en ella. (p.84)

Para Adorno el verdadero arte debe ser un revulsivo, un agente que despierte conciencias. Debe denunciar la problemática inherente a las relaciones humanas y desenmascarar las oscuras intenciones del orden establecido.

En su *Introducción a la sociología de la música*⁷⁷ también establece una clasificación de los oyentes en distintas categorías. Este tema que no había sido tenido en cuenta hasta entonces se convertirá en objeto de estudio para posteriores sociólogos.

Adorno (2009, p. 35) establece una tipología de oyente : “Desde la plena adecuación de la escucha [...] hasta la absoluta falta de comprensión y la completa indiferencia con respecto al material”. Esta clasificación está compuesta por seis tipos de oyentes, *el oyente experto*, *el buen oyente*, *el consumidor cultural*, *el oyente emocional*, *el oyente debido al resentimiento* y *el oyente entretenido*.

- *Oyente experto*: Sería el oyente ideal, el más cualificado. Por lo general correspondería al profesional de la música, capaz de mantener una *escucha estructural* al ser consciente de la técnica utilizada para la construcción de una obra musical, también se caracteriza por retener lo escuchado.
- *Buen oyente*: Si bien no capta todas las sutilezas de la música es capaz de interconectar las partes de las que está formada una obra y captar su sentido. Intenta no seguir las corrientes de

77 Adorno, T., & Theodor, D. (2009). *Introducción a la Sociología de la Música*. Madrid: Akal. p. 35.

moda para establecer su juicio de valor. Pero al no ser un profesional no puede comprender las implicaciones técnicas de la obra en toda su profundidad

- *El consumidor cultural:* Acude asiduamente a espectáculos musicales y suele ser un activo coleccionista de discos. Suele interesarse por la trayectoria y biografía de los compositores e intérpretes más importantes. Cuando escucha está pendiente de los momentos álgidos y de los pasajes virtuosos, de hecho valora el virtuosismo por encima de otros muchos aspectos de la interpretación. En realidad es incapaz de hacer una escucha estructurada porque le faltan los conocimientos adecuados y tampoco tiene la sensibilidad adecuada para interesarse por estos aspectos. Su actitud de escucha ““va desde el sentimiento de un compromiso serio hasta el esnobismo vulgar.” (Adorno 2009, p. 183). El pensador identifica a este tipo de oyente con el típico representante de la burguesía. Suele tener una actitud elitista con el consiguiente desprecio por las masas que ello supone.
- *El oyente emocional:* Tiene cierta sensibilidad instintiva, su manera de acercarse al fenómeno musical es menos afectada e indirecta que la del consumidor cultural. Suele decantarse por obras de gran efectismo emocional.
- *El oyente debido al resentimiento:* El oyente suele preferir músicas del pasado rechazando las coetáneas por considerarlas contaminadas, sus motivaciones son más políticas que estéticas. Se identifica con una actitud política reaccionaria e integrista.
- *El oyente entretenido:* Para este tipo de oyente la música sólo cumple una función “ambiental”, no le interesa la música más allá de una función de acompañamiento o como mucho relajación.

Como podemos observar la tipología de oyentes expuesta por Adorno cubre todo el espectro posible, desde los expertos profesionales hasta las masas ignorantes.

La Sociología Musical de Adorno está impregnada de un tono pesimista y alarmante totalmente contrario a la cultura de masas. Postula que esta cultura que se está asentando es tremendamente perniciosa, ya que se está construyendo una sociedad en la que la intelectualidad y el arte estarán cada vez más al servicio de las relaciones socioeconómicas. Esto favorecerá que el individuo se vea alienado por un sistema capitalista que le irá extirpando su autonomía y creatividad gracias a la producción estandarizada de obras que degradan el arte hasta convertirlo en un mero producto

comercial. En este contexto la música estará condenada a convertirse en mera mercancía perdiendo con lo que perderá su esencia y su carácter de verdad.

El alcance de los postulados de Adorno es muy significativo. Esto se debe en parte a la estrecha colaboración que mantiene con Max Horkheimer ⁷⁸ y con la escuela sociológica de Frankfurt⁷⁹ a través del *Institut für Sozialforschung*. Como hemos expuesto anteriormente Horkheimer emigra de Alemania en 1933 y termina trasladando el Instituto a Estados Unidos. Adorno también emigra a este país instado por Horkheimer y allí colabora en el estudio colectivo denominado *Princeton Radio Research Project*. Este proyecto tiene como fin un análisis sociológico y musicológico en torno a la comunicación musical en relación con los medios de comunicación, haciendo especial hincapié en el estudio del medio radiofónico. En este proyecto se constata el interés de Adorno por el estudio de las industrias culturales y los medios de comunicación de masas, así como por el análisis del impacto que estas ejercen sobre la producción y sobre el oyente.

Para entender las nuevas tendencias que en materia de Sociología de la Música se generan en la segunda mitad del s. XX, son de gran importancia los estudios realizados por Pierre Bourdieu.⁸⁰ El análisis realizado por este sociólogo se centra principalmente en el estudio del gusto como punto de conexión entre la producción de los medios de comunicación y el proceso de recepción social del fenómeno musical.

El autor analiza el gusto a partir de las preferencias y elecciones que los individuos realizan en el proceso del consumo de los bienes culturales, en palabras de Bourdieu (1988): “Los usos sociales, legítimos e ilegítimos, a los que se presta cada una de las artes, de los géneros, de las obras o de las instituciones” (p. 16). Este consumo se realiza dentro del marco de un contexto socio histórico y en una cultura determinada. Bourdieu sostiene que hay una estrecha relación entre el gusto y la producción de los medios de comunicación.

Comencemos por la definición de gusto de la que parte Bourdieu (1990, p. 182) Conjunto de prácticas y propiedades de una persona o un grupo, son producto de una confluencia (de una armonía preestablecida) entre ciertos bienes y un gusto. Entre estos bienes, debemos incluir, a riesgo de ser chocante, todos los objetos de elección, de afinidad electiva, como los objetos de simpatía, de amis

78 Max Horkheimer (Alemania 1895-1973).

79 Rojas Crotte, I. R., (1999). *Theodor W. Adorno y la Escuela de Frankfurt* (No. 929 920.71). e-libro, Corp.

80 Pierre Félix Bourdieu (Francia 1930-2002).

tad o de amor.

El autor sigue su argumento señalando que para que haya gustos debe haber bienes clasificados como de buen o de mal gusto. Estos bienes son a la vez clasificados y clasificantes, jerarquizados y jerarquizantes. Además debe haber personas que establezcan estos juicios de valor que les permitan clasificar cuales son los bienes convenientes, los bienes *a su gusto*. Estas personas deben estar cualificadas para establecer el gusto social, son las que marcan tendencias y crean modas en torno a sus grupos particulares.

Con respecto a la música en el encuentro entre producto musical y el público receptor hay un tercer actor, el que ha producido la obra de arte. Este no es otro que el compositor. Este es el agente capaz de transformar el gusto en objeto (en bien). Tiene la capacidad necesaria para objetivar el gusto. Los gustos musicales son el producto del encuentro entre el gusto objetivado del artista y el gusto del público receptor. Según Bourdieu (1990, p. 183):

El artista es ese profesional de la transformación de lo implícito en explícito, de la objetivación, que transforma el gusto en objeto, que realiza la potencial, es decir, ese sentido práctico de lo hermoso que solo puede conocerse realizándose. Se le reconoce la competencia necesaria para objetivar un gusto.

El gusto musical es por tanto el conjunto de elecciones realizadas por un individuo determinado, este gusto es el producto del encuentro entre el gusto objetivado del artista y el gusto del consumidor. A continuación el autor intenta determinar por qué en la actualidad hay bienes para todos los gustos, ya que los consumidores más diversos pueden encontrar objetos a su gusto. Esto es debido a que se ha producido una progresiva estandarización y vulgarización de los gustos, que aunque aparentemente diversos convergen en un punto, están direccionados por la sociedad de consumo. En la sociedad actual el artista no actúa libremente, si no que se ve abocado a modificar su obra en función de agentes externos. Esto ocurre porque el compositor debe amoldar su creación al gusto social de moda si quiere obtener rentabilidad económica por su trabajo. Desgraciadamente en la mayoría de los casos el interés económico se impone a la lógica cultural. La industria cultural sólo respalda a aquellos artistas que se adaptan a las leyes de mercado, a los gustos ya preestablecidos. Todo esto contribuye a la imitación y estandarización de la producción artística en detrimento de la originalidad. Al artista se le priva de la capacidad para crear un nuevo gusto en el público. Los intereses económicos de la

industria discográfica imponen a los artistas en muchas ocasiones el repertorio y el estilo, contribuyendo a imponer unos gustos determinados en el público.

El sentido del gusto en torno a la música está determinado según el autor por dos factores principales, en primer lugar la herencia musical recibida y en segundo lugar el gusto adquirido pasivamente debido al bombardeo que recibe el potencial consumidor por parte de los medios de comunicación de masas. Este segundo factor hace que los gustos musicales sean inestables y cambiantes, ya que se ven continuamente alterados por los intereses económicos, Bourdieu (2000) sostiene que “La cultura musical basada en el disco conlleva la banalización de la perfección instrumental que imponen la industria del disco y la competencia inseparablemente económica y cultural entre los artistas y los productores” (p. 159).

La industria impone un gusto pero a su vez debe generar una producción de receptores, debe conseguir que haya un público dispuesto a consumir ese producto y por lo tanto debe ser capaz de imbuir ese gusto en los potenciales consumidores. Para conseguir esto se pone en marcha toda una maquinaria de conexiones entre artistas, compositores, letristas, productores de discos, críticos, medios de comunicación y público. El público realiza su elección en función del gusto, pero este está direccionado por los medios de comunicación, que se dedican a promocionar y distribuir unos productos en detrimento de otros. Los artistas y estilos apoyados por el sistema son promocionados hasta la saciedad por los medios de comunicación gracias a masivas campañas de marketing y publicidad. El público puede acceder fácilmente a estos productos en cualquier canal de distribución. En pocas ocasiones aparece algún movimiento artístico capaz de escapar a la corriente reinante marcando una nueva tendencia y modificando el gusto existente, pero pronto esta novedad es fagocitada por el sistema que la termina adoptando como suya, poniendo en marcha toda su maquinaria hasta estandarizarla y agotarla, haciéndole perder su originalidad primigenia.

Por otro lado determinados estilos musicales pertenecientes a una minoría también caen en manos de la industria que los estandariza y masifica. Esta minoría se ve despojada de su arte identitario ya que a esta música le ha sido extraída la esencia que la caracterizaba. Este sistema produce una constante alteración de los gustos donde la excesiva divulgación devalúa el producto. En la sociedad de consumo actual la oferta masiva de bienes es la responsable de que se creen gustos efímeros, que aparecen y quedan obsoletos con extremada facilidad y rapidez.

3.7.1. Sociología aplicada al estudio de la radio musical

El campo de la Sociología se interesa por el estudio de la Radio prácticamente desde el nacimiento de este medio. En los años 30 podemos encontrar en Alemania los primeros institutos de ciencia radiofónica dentro del ámbito universitario. Estos están en su mayoría adheridos a las Facultades de Filosofía. Desde estas instituciones se emprenden numerosos estudios que tienen como propósito analizar los múltiples fenómenos asociados a la existencia de la radio. El impacto que la radio ejerce en la sociedad contemporánea está fuera de toda duda ya que la radio es un medio de difusión masivo que ejerce su influencia en todas las clases sociales.

Vamos a exponer brevemente las pautas establecidas por Alphons Silbermann en su obra *La música, la radio y el oyente*⁸¹, concretamente vamos a observar los puntos establecidos en el capítulo VI⁸² en el que analiza las funciones de la Radio como institución Sociocultural. Ya hemos visto en el apartado del Marco Teórico dedicado a la Sociología de la Música la concepción que a este respecto tiene A. Silbermann. Partiendo de esta base teórica el autor traza un estudio de la radio como agente sociocultural.

El autor parte de la base de que el arte es un componente fundamental dentro de la cultura y que la música, en este caso la que se emite a través del medio radiofónico, también forma parte de este entramado que constituye el arte y por tanto está inmerso en la cultura. Silbermann defiende que por tanto se puede hablar de una cultura radiofónica.

El autor expone que la mayoría de las organizaciones radiofónicas europeas son organizaciones realizadas por el Estado, pertenecen y forman parte del mismo. En el caso que nos ocupa también se cumple esta premisa, ya hemos visto en anteriores apartados como la radio de la época está absolutamente sujeta a los preceptos del estado. No sólo RNE, cuyo carácter institucional es evidente. También las cadenas de capital privado como la S.E.R están supeditadas al control férreo del estado. La música radiada forma parte de la superestructura que ha recibido delegación del Estado. La radio como agente sociocultural representante de los valores del Estado cumple tres funciones principales: una Función Económica, una Función Generadora y una Función Sociopolítica. De este modo las funciones de la Radio se fundan en principio sobre la Función Económica que abastece de bienes materiales a la sociedad en la que está inmersa. También cumple una Función Generadora, ya que

81 Silbermann, A. (1957). *La música, la radio y el oyente: estudio sociológico*. Buenos Aires: Nueva Visión.

82 Silbermann, (1957, p. 81-136).

representa las manifestaciones vitales individuales de un país. Por último cumple una Función Sociopolítica ya que repercute en la vida social, en las relaciones de los individuos con los grupos, en estos con las instituciones y en estas últimas con el conjunto de la sociedad y viceversa.

En el campo musical la radio representa al compositor, al intérprete, al crítico, al organizador de conciertos, al realizador de programas y al descubridor de talentos. La radio es el agente que pone en contacto las Funciones relacionadas con los “músicos con las Funciones relacionadas con la sociedad. Ejerce de puente entre ambas esferas.

De un modo gráfico el autor traza este esquema⁸³:

FUNCIONES RELACIONADAS CON LA MÚSICA			
FUNCIONES RELACIONADAS CON LOS MÚSICOS			
COMPOSITOR	INTÉRPRETE	EDUCADOR	etc
FUNCIONES RELACIONADAS CON LA SOCIEDAD			

A continuación exponemos de un modo más detallado, siguiendo a Silbermann, las funciones que cumple la Radio como institución sociocultural, mediante este análisis se aclararán los aspectos sociológicos que atañen a la música en la Radio.

a. Función de Conjunto

En este punto se analiza la Radio como medio de entretenimiento, en palabras del autor (Silbermann, 1957), “La música de Radio como agente de distracción y de entretenimiento o recreo” (p.86).

La mayoría de las emisoras de radio generales tienen este propósito. En el caso de la radio musical este cometido es aún más evidente.

Esta función de entretenimiento tiene dentro del mundo académico grandes detractores. Autores como Jean Cassou⁸⁴ desprecian la radio musical, ya que para ellos esta sólo cumple una función de *reproducción* y de *transmisión*⁸⁵. Estos teóricos no conciben que diversión y cultura puedan ir unidas, sostienen que son conceptos antagónicos.

También encontramos actitudes contrarias en los teóricos de herencia marxista. Para estos

⁸³ Silbermann, (1957, p. 84)

⁸⁴ Jean Cassou (España 1897-1986)

⁸⁵ Cassou, J. (1950). *Situation de l'art moderne*. París: Éditions de Minuit.

cualquier manifestación cultural no es más que una superestructura del sistema económico, un mero reflejo de la economía. El predominio de la cultura sobre la economía es para ellos aberrante. La radio sólo ofrece un producto de mercado, un artículo utilitario cuyo valor es puramente cuantitativo, regido por las leyes de mercado. A esto hay que añadir la concepción marxista del entretenimiento como agente de manipulación de las superestructuras para adormecer al pueblo.

Este planteamiento negativo es rechazado por Silbermann, para el autor la radio juega un papel fundamental dentro de la sociedad ya que cumple una función sociocultural que emana de la constitución de la radio como institución sociocultural. Por otro lado el autor sostiene que cultura y diversión no tienen por qué estar reñidas.

b. Funciones para con los músicos

En este punto se analiza la Radio como agente responsable de la promoción de la actividad musical de los profesionales del gremio, ya sean compositores, intérpretes o técnicos.

b.1. La radio es mecenas

La radio como institución sociocultural cumple un papel de apoyo y sostén para con los músicos. Pero el papel de la radio no debe ser solamente el de patrón benefactor de la música, sino que debe cumplir su función sociológica hacia el colectivo de los músicos. El autor sostiene que este papel debe ampliarse llevando a cabo una labor de identificación con los músicos y su bagaje profesional, “debe identificarse con los seres humanos que utiliza y con los conocimientos que ellos poseen” (Silbermann, 1957, p. 93). Según esta premisa la radio debe cumplir también con la siguiente función, La radio es compositora.

b.2. La Radio es compositora

Silbermann hace referencia en este apartado a la música que nace en el propio medio radiofónico, desde una perspectiva sociológica toda pieza musical es fruto de una demanda y la música compuesta para la Radio es una “música por encargo”. De hecho existen escuelas de música en algunos países donde se enseña a componer con una técnica y estilo que se adecúen a este medio.

b.3. La radio es educadora musical

Otra de las funciones como institución sociocultural es su labor como educadora musical. Silbermann analiza aquí la función de la radio como educadora musical del colectivo de los músicos. Este

cometido se suele llevar a cabo por parte de expertos que se dedican a comentar, presentar y analizar música en la Radio.

b.4. La radio es intérprete

En este apartado Silbermann hace referencia a la labor de la radio como difusora de la interpretación de la música en directo.

b.5. La radio es Musicólogo

Todas las instituciones radiofónicas europeas dependientes del Estado realizan una labor musicológica desempolvando obras olvidadas, redescubriéndolas. Un ejemplo paradigmático ha sido el creciente interés por la denominada *Música Antigua* (La música anterior al periodo clásico). Así mismo ha contribuido a difundir las tradiciones folklóricas de distintos países.

b.6. La radio es Empresario

Al hablar de la radio como empresario el autor hace referencia a la organización de conciertos públicos.

b.7. La radio es realizador de programas

Es evidente que una institución sociocultural que organiza conciertos públicos elabora los programas de los mismos.

b.8 La Radio es ingeniero de sonido

La Radio al ser un medio tecnológico necesita la revisión y actualización continua de su sistema técnico. Uno de los propósitos de este continuo perfeccionamiento técnico es que la transmisión se realiza bajo las mejores condiciones de claridad y fidelidad. Con este apartado finaliza su exposición acerca de la función de la radio para con los músicos.

c. Funciones de Penetración Musical

En este apartado se analiza la función sociológica que cumple la radio al difundir la cultura musical de las ciudades en lugares más apartados de la vida cultural como pueden ser las pequeñas provincias, los pueblos o el campo. Los centros principales desde los que se realizan los programas más impactantes son las grandes capitales. Silbermann plantea que esto se debe a la voluntad de los responsables de la política interior (en este caso francesa).

d. Funciones para con la música y la sociedad

A continuación pone el foco de atención en las funciones que cumple la radio con respecto a la música y a la sociedad.

d.1. Cultura organizada

El autor se pregunta si es posible organizar de un modo sistemático la cultura y en este caso la música. En épocas precedentes la función sociológica de la música se encontraba en manos de personalidades aisladas, pero en la actualidad esta función se ha transferido a las instituciones, en nuestro caso a la Radio como institución representante del Estado⁸⁶.

Hay que distinguir entre *cultura organizada* y *cultura dirigida*. La *cultura dirigida* es la que se instrumentaliza al servicio de una ideología determinada. Este tipo de cultura no es admisible ya que se la despoja de su integridad convirtiéndola en un mero instrumento de manipulación. La *cultura organizada* en cambio tiene como fin el estar al servicio de un elevado ideal humanitario.

Al tratar de la doble naturaleza del fenómeno que nos ocupa (radio y música) podemos hacer una distinción entre cultura material y cultura inmaterial. Silbermann, Siguiendo a W.F.Ogburn ⁸⁷ sostiene que las transformaciones de la cultura material anteceden a las transformaciones de la cultura inmaterial, lo que se llama *culture lag*, retraso cultural” (Ogburn, 1922, p.269).

En nuestro caso la cultura material sería la Radio y la cultura inmaterial sería la Música. Entre estas también se da el fenómeno de *culture lag*, ya que la técnica radiofónica se ha adelantado a la música de Radio. Se debe velar porque esta separación cultural se vaya equilibrando. Para conseguir este propósito es necesaria una buena organización de la programación musical que se emita en la Radio.

d.2. Control del gusto

La principal función sociológica de la Radio para con la sociedad está estrechamente ligada al “*control del gusto*”.

Silbermann se apoya en Klapper⁸⁸ para definir el control del gusto desde el punto de vista sociológico como el cúmulo de efectos de los medios de comunicación de masas, es decir, todo lo que le sucede al individuo por casualidad como resultado de lo que haya leído, visto y oído.

⁸⁶ Recordemos que Silbermann realiza este estudio basándose en la R.T.F, la cadena pública de radiodifusión francesa (Radiodiffusion-Télévision Française), institución dependiente del Estado.

⁸⁷ William Fielding Ogburn (EE.UU. 1886-1959)

⁸⁸ Klapper, J. T. (1949). *The Effects of Mass Media*. New York: Columbia University.

Silbermann advierte:

La Radio, institución sociocultural, es capaz de formar, orientar y hasta nivelar el gusto musical y esa es una de las funciones sociológicas para con la sociedad. Pero la formación en masa de preferencias y aversiones culturales, el sometimiento del control del gusto al de un individuo es un efecto peligroso. (Silbermann, 1957, p. 119).

Las cadenas de radio son las responsables de usar el medio para la creación de Estrellas, de héroes populares. Esta tendencia debe ser tomada en cuenta por la dirección de la radio como institución sociocultural.

d.3. Funcionarismo

Por funcionarismo el autor entiende: “Aquellos miembros de la institución que están encargados de fijar programas musicales para la Radio Estatal”. (Silberman, 1957, p. 123). Estos trabajadores tienen a su disposición los medios técnicos necesarios y son los encargados de confeccionar el contenido de los programas. Estos contenidos se diseñan según su iniciativa personal, pero esta no está exenta de las presiones externas que a instancias superiores se les imponen.

Esta presión externa suele estar condicionada por las tendencias de moda. Hay que distinguir entre moda musical y costumbres musicales. Las costumbres musicales tienen un carácter estable y cubren las necesidades artísticas del oyente de un modo profundo. La moda es un simple reflejo de determinados factores externos que no tienen en cuenta las cualidades internas de la cultura, se mueve excesivamente en un cambio continuo e inestable atendiendo a intenciones superficiales. La moda musical se ve condicionada por las fuerzas sociales del carácter colectivo. Estas ejercen por tanto presión sobre los encargados de la programación radiofónica. Esta presión externa puede conducir a los programas a una determinada dirección.

Desde el punto de vista de la dirección musical de un programa este funcionarismo puede ser o no positivo. La dificultad para controlar el poder del funcionarismo ya fue estudiada de un modo extenso por Max Weber cuando teorizó sobre la burocracia.⁸⁹

El producto social derivado del funcionarismo tiene un gran poder de persuasión. Este es debido a que las funciones sociales relacionadas con la música y la sociedad se han ido traspasando a la institución sociocultural Radio.

⁸⁹ Weber, M. (1922). *Wirtschaft und gesellschaft: Grundriss der verstehenden Soziologie*. Tübingen: Mohr Siebeck.

Este sistema administrativo debe atender no sólo a lo que atañe al exterior (al oyente), también a lo interior (los empleados). Debe estar dotado de un plan interno que permita dirigir y en su caso disciplinar a los funcionarios musicales. Esto último se consigue si los funcionarios gozan de una formación apropiada. Es curioso observar que al “personal técnico” se le exige una formación específica mientras que el “personal cultural” sólo debe poseer una cierta reputación para poder desempeñar su labor. Para Silbermann es importante que los funcionarios musicales de la Radio estén bien formados desde el punto de vista sociocultural, que tomen conciencia de su responsabilidad para con la música y para con la sociedad.

d.4. Educación musical directa y educación musical condicionada

En este punto Silbermann se ocupa del valor educativo de la Radio. En primer lugar hay que distinguir entre la radio como medio para la educación musical y la radio como medio de educación a través de la música. En este sentido Roger Clausse⁹⁰ distingue entre radio educativa y radio cultural.

Los programas de radio educativa directa son los encargados de realizar audiciones musicales de carácter pedagógico. Estos programas tienen la capacidad de educar y de despertar el gusto por escuchar música.

También se puede llevar a cabo un tipo de labor de educación musical indirecta a través de la radio. Esta cubre dos importantes aspectos sociológicos. Por un lado se puede conseguir que los oyentes a que disfruten del fenómeno musical de un modo general. Por otro lado puede ser un medio de educación cultural general. Estos dos aspectos se complementan si atienden a un objetivo principal, ser “una invitación al conocimiento” (Silbermann, 1857, p 119).

90 Clausse, R. (1949). *L'éducation par la radio: radio scolaire*. Unesco.

3.7.2. Sociología de la música aplicada a la música popular urbana

Umberto Eco⁹¹ traza en su obra *Apocalípticos e integrados*⁹², un análisis sociológico de la música a través de una de sus formas de expresión más características, la canción de consumo. Eco consigue construir una sólida teoría a partir de un modelo en el que se establecen las bases de la dinámica musical actual. El autor acierta de pleno al poner el foco de atención en este “*modelo hegemónico*” (la canción de consumo). Es cierto que el objeto cultural más consumido es la canción, ya que el 90% de lo radiado, o editado en disco son canciones. Concretamente realiza su análisis basándose en uno de los elementos más importantes que la conforman, los textos de las propias canciones. Este factor no había sido considerado antes por los sociólogos de la música. La canción de consumo está integrada por melodía y letra. El estudio del texto integrado en las canciones da objetividad al mensaje que esta comunica y su impacto tiene una gran importancia tanto a nivel social como mediático.

Para Eco la canción de consumo o *música gastronómica*, es un producto estandarizado, un objeto de consumo dirigido al consumo masivo. Se trata de un producto industrial carente de intención artística o valor estético ya que su único fin es la satisfacción de la demanda de mercado. Aunque desde un punto de vista estético no merecería ser tenido en cuenta, se revela como un objeto de gran valor para un análisis sociológico. La canción de consumo es un eficaz instrumento de persuasión ideológica para el individuo de la sociedad de masas. Como sostiene Eco (2001):

Si el hombre de una civilización industrial de masas es, como nos lo han mostrado los sociólogos, un individuo heterodirigido (para el cual piensan y desean los grandes aparatos de la persuasión oculta y los centros de control de gusto, de los sentimientos y de las ideas; y que piensa y desea conforme a los designios de los centros de dirección psicológica), la canción de consumo aparece en tal caso como uno de los instrumentos más eficaces de coacción ideológica del ciudadano de una sociedad de masas. (p. 270)

Para Eco una de las características más criticables de la canción de consumo es la poca originalidad de la misma. Precisamente el interés que despierta esta música está basado en su estandarización. Esta característica le ofrece al público la posibilidad de reconocer algo que le resulta familiar ya que se lo ha escuchado antes un gran número de veces. Esto es posible porque la composición de la canción se basa en clichés, mensajes y estilos anteriores que son repetidos hasta la saciedad. Esta

91 Umberto Eco (Italia 1932-2016).

92 Eco, U. (2001) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.

imitación constante consigue satisfacer las exigencias del mercado. Una vez que se ha conseguido dar con una fórmula comercial exitosa esta se plagia continuamente. De este modo los nuevos valores de la canción alcanzan el éxito plagiando la canción ajena que tuvo éxito anteriormente. Una de las principales características de los productos de la sociedad de masas es que hay una fórmula que precede a la forma, este parámetro se cumple en la canción de consumo. Eco (2001) afirma:

En realidad, donde la fórmula substituye a la forma, se obtiene éxito únicamente imitando los parámetros, y una de las características del producto de consumo es que divierte, no revelándonos algo nuevo, sino repitiéndonos lo que ya sabíamos, que esperábamos ansiosamente oír repetir y que nos divierte. El plagio no es ya delito, sino la última y más completa satisfacción de las exigencias del mercado. (p. 271)

La industria es la responsable última de que se perpetúe este sistema. Actúa como mediador y distribuidor seleccionando los productos que saldrán al mercado. Su objetivo último es evitar difundir cualquier obra que no satisfaga la pereza y comodidad del oyente, contribuyendo a la uniformidad y estandarización del gusto.

Pero Eco puntualiza que su intención no es realizar una crítica feroz hacia todo el fenómeno de la canción “no seria”. Encontramos honrosas excepciones que aunque deben adherirse a los mandatos de la industria discográfica, logran escapar del abuso del plagio y la repetición gracias a las letras que las componen. Afortunadamente hay músicos que se esmeran por componer letras complejas, textos que tratan de temas de lo más diverso y en cuya lírica podemos encontrar un reflejo de la sociedad del momento. Para el autor gracias a estas canciones se ha logrado devolver al género la autenticidad y legitimidad que le corresponde. Según Eco (2001, p. 274): “Estas canciones son el reflejo de una verdadera conciencia social, han logrado restituir al gran público una canción civil, plagada de problemas, con auténtica y verdadera conciencia histórica”. Esta tipología de canción es denominada por Eco como “*canción diversa*”.

Por un lado la canción diversa, al estar inmersa dentro de la corriente de la industria discográfica comercial, en parte sigue los parámetros de la *música gastronómica* ya que cumple al igual que esta una función de evasión y de entretenimiento. Desde el punto de vista musical también suele estar compuesta siguiendo los parámetros de una armonía sencilla y un ritmo repetitivo que no suponga un esfuerzo extra por parte del oyente. No puede escapar en ese sentido a la función económica. Pero

gracias a los textos que la componen, cargados de conciencia histórica, capaz de describir la problemática de la sociedad actual cumple una serie de funciones dentro de la cultura de masas.

Eco, siguiendo el análisis que elaboró Charles Lalo sobre las posibles funciones de un producto artístico, construye a su vez una serie de hipótesis acerca de estas funciones aplicadas ahora a la *música diversa*. Eco relaciona dichas funciones con los posibles efectos que estas causan sobre el oyente.

La clasificación quedaría formulada de este modo:

1. Función de diversión

Música entendida como juego, estímulo a la divagación, momento de pausa, de lujo. Esta función provocaría en el oyente una invitación al relajamiento y al reposo, logrando que se evada de los problemas de la vida cotidiana.

2. Función catártica

Música encaminada a producir una violenta liberación de las emociones, con ello consigue la relajación de la tensión nerviosa y a un nivel más amplio la resolución de crisis emotivas o intelectuales. Hace referencia a la función de la música como medicina para atemperar las pasiones, propugnada por la tradición grecorromana y reelaborada en occidente por las corrientes platónicas. La reacción del sujeto ante este tipo de música puede ir desde la atención mínima cuando es utilizada como sonido ambiente para la concentración en otro tipo de tareas hasta el desahogo de tendencias reprimidas. Para el autor esta última función puede ser liberadora, pero llevada al extremo es signo de decadencia. En cuanto a extremo se refiere a los grupos de individuos cuyo principal fin es esperar al fin de semana para sumergirse en esta “*catarsis dominical*.” (Eco. 2001, p. 278).

3. Función Técnica

Música compuesta por un profesional y valorada según sus criterios de excelencia técnica y originalidad. Este tipo de función provoca en el sujeto una escucha activa convirtiendo la audición en un ejercicio de crítica estética.

4. Función de Idealización

Música como sublimación de los sentimientos y de los problemas, como evasión inmediata. La música tiene el poder de trasportarnos en el tiempo y en el espacio. Esta provocaría en el sujeto un efecto de encantamiento, narcotizándolo y haciéndole escapar, aunque sea de un modo ficticio, del

tedio de la cotidianidad

5. *Función de refuerzo o duplicación*

Música que describe de un modo intensificado los problemas y emociones de la vida cotidiana, consiguiendo hacerlos visibles. Esta música es capaz de provocar en el sujeto un momento privilegiado de conciencia ante la problemática de la vida. Estos conflictos son sacados a la luz adquiriendo fuerza y forma a través del mensaje de la música. Gracias a esto pueden ser considerados y sometidos a crítica.

Una vez descritas estas funciones queda más clara la diferencia entre los dos tipos de canciones expuestos. La *canción gastronómica* sólo puede llegar a cumplir las funciones de diversión y de catarsis mientras. En cambio *la canción diversa* puede cumplir los cinco tipos de funciones.

Eco abre nuevas perspectivas para el estudio sociológico del fenómeno musical actual. Aporta una nueva visión gracias a que su teoría no sólo se basa en el análisis de la canción como producto de la cultura de masas. La música popular actual adquiere una nueva dimensión ya que representa una serie de valores importantes para la sociedad. El oyente se puede reconocer en estos valores. Una generación puede enarbolar como bandera una serie de canciones ya que representan los valores con los que se ven identificados, “*Las canciones interpretan nuestros sentimientos y nuestros problemas*”.

Desgraciadamente la industria discográfica está ojo avizor, y cuando descubre que ciertos valores transmitidos por la nueva música popular tienen éxito se intenta apoderar de ellos, “*descafeinándolos*” gracias a fórmulas estandarizadas que uniformizan futuros productos que imitan a los genuinos, todo en pro de la modelación del gusto colectivo. Eco sostiene (2001, p. 280): “Tenemos una continua modelación del gusto colectivo por parte de una industria de la canción que crea, a través de sus divos y sus músicas, los modelos de comportamiento que después de hecho se imponen”.

Es imposible escapar a esta dinámica, ya que incluso cuando creemos escoger un modelo genuino, este ya está direccionado por los modelos creados por la industria de masas. La manipulación del gusto que ejerce sobre la población la industria de masas se verá reforzada por la tecnología y por los medios de comunicación.

Hasta llegar a Umberto Eco la Sociología de la Música apenas se había ocupado del estudio de la canción popular. Edgar Morín consigue completar las teorías de Eco poniendo el foco de atención

en el análisis de la industria de la canción.

Morin inicia su estudio preguntándose por qué la *intelligentsia*⁹³ no se ha ocupado del estudio de la canción popular. Tradicionalmente la *intelligentsia* ha hecho una distinción entre los términos melodía y canción. La melodía sería una creación artística mientras que la canción sería un mero producto de la cultura de consumo.

La causa principal de este desinterés obedece al desprecio que ha sufrido tradicionalmente la canción, al ser considerada como objeto vulgar y como tal indigno de análisis. Afortunadamente en las últimas décadas una parte de esa *intelligentsia* se ha interesado por el estudio de la cultura popular, por lo que parte de este colectivo ha abierto su ámbito de estudio incluyendo por fin a la canción popular dentro de sus intereses. Esta corriente ha abogado por una distinción entre la *buena canción* y la *mala canción de producción industrial*. La *buena canción* consigue ser elevada a la categoría de arte. Morin señala que esto genera un nuevo problema, el decidir cuáles son las características que distinguen una buena de una mala canción. Morin (1995) sostiene: “Así, el movimiento pedagógico cultural hacia la canción es esencialmente un movimiento de promoción de artistas de la canción pero es escasamente un movimiento de elucidación sociológica de los problemas de la canción” (p. 275).

Para dilucidar un sistema que consiga distinguir estas dos categorías Morin analiza las características de la canción moderna. Al igual que Eco, hace una primera distinción entre los dos elementos que forman una canción, que no son otros que el componente musical y el componente verbal. La cuestión sería averiguar cuál de los dos elementos es el que consigue que la canción pueda ser considerada como obra de arte.

Al poner el foco de atención en la música, Morin se da cuenta de las dificultades que supone analizar este elemento dado su sincretismo. La música está compuesta de melodía, ritmo y armonía. Por otro lado está el componente de interpretación en la que encontramos elementos como el arreglo musical, el acompañamiento, la posible orquestación y la producción. Para poder realizar un análisis sociológico de la parte musical deberíamos contar previamente con una historia de la canción que hubiera estudiado seriamente la evolución melódica y rítmica de la misma, así el estudio de los

93 Morin, siguiendo la teoría de Raymon Aron en su libro *El Opio de los intelectuales* (Aron, R. (1979). *El opio de los intelectuales*. Ediciones Siglo Veinte) utiliza este término para referirse al conjunto de expertos que han recibido en las universidades y en las escuelas técnicas la cualificación necesaria para desempeñar una labor intelectual. En este caso Morin hace referencia especialmente a los Sociólogos.

distintos géneros y su comportamiento en torno a las modas, sin olvidarnos de los máximos exponentes tanto de la composición como de la interpretación. Una de las grandes dificultades con las que nos encontramos es precisamente que existen muy pocos estudios serios que aborden de un modo riguroso todos estos aspectos ya que este terreno está aún muy poco estudiado, como apunta el autor (Morín, 1995, 271) “Pero, la canción moderna no tiene todavía historiadores”.

Debido a esta carencia académica el único modo de analizar la canción desde un punto de vista sociológico sería poner el foco de atención en el complejo multidimensional en el que está inmersa. La canción está sumida en un proceso económico-industrial-técnico-comercial. La industria de la canción, como el resto de los productos generados por la industria cultural, se ve afectada por la contradicción que se da entre la producción y la creación.

La industria musical se ha establecido en torno a la *música enlatada*. Los medios de comunicación de masas (la radio especialmente) han apoyado esta tendencia, favorecida así por los adelantos técnicos. La progresiva manipulación de la producción del sonido en los estudios de grabación ha consolidado un proceso de tecnificación de la canción. Estos avances tecnológicos han consolidado un sistema de manipulación de la música

El otro factor a tener en cuenta es el de la comercialización. El principal objetivo de una compañía discográfica es evidentemente económico. Se persigue un éxito musical que se traduzca en cifras de consumo. Las principales características que una canción debe tener para convertirse en éxito serían sobre todo la popularidad del artista y la elección de un estilo que esté en boga en ese momento, este estilo estará conformado por un determinado ritmo, arreglo musical, producción de sonido, letra pegadiza etc. Una vez seleccionado el producto se pone en marcha toda la maquinaria de promoción en la que los medios de comunicación (especialmente la radio) tienen un papel fundamental. Se crea un sistema de presión masiva que incite al consumo, cuyo principal objetivo es poner de moda a un determinado producto, ya sea un intérprete, una canción o incluso un estilo. Si se produce una venta masiva o aumentan las peticiones de los oyentes de radio la compañía habrá logrado un *hit*, un super-ventas. El teórico analiza la situación de la canción comercial actual. Una de las principales características de la misma es que puede consumirse en cualquier momento y lugar. Como apunta Morín (1995, p. 82) “La canción se ha convertido en el más cotidiano de los objetos de consumo cotidiano”.

El bombardeo y la omnipresencia de la canción de moda en los medios de comunicación, hace

que esta se convierta en un objeto de consumo desechable, cuya fecha de caducidad es cada vez más corta. Prueba de ello es la volubilidad de las actuales listas de ventas, que cambian cada vez con mayor rapidez. Pronto habrá que crear otro superventas.

Por último Morin señala que la canción es el producto de la industria cultural que más rápidamente y con más profusión se difunde en los medios de comunicación, afectando a todas las clases y a todas las edades, “Es el gran éxito universal que afecta a todas las capas del público” (Morin, 1995, 276). Por tanto la canción debería recibir una mayor atención por parte de la Sociología.

Simon Frith⁹⁴ es un importante sociólogo en cuyas teorías combina su condición de sociólogo y crítico del rock por lo que sus aportaciones son de vital importancia para el estudio que nos ocupa, en su obra principal *Sociología del Rock*⁹⁵ aplica sus conocimientos desde esta doble vertiente arrojando una nueva luz al estudio del rock.

Frith sostiene que la principal distinción para la sociología tradicional entre música seria y música popular atañe al valor estético de las mismas, según esto la importancia de la música culta estriba en que trasciende las fuerzas sociales mientras que la música popular está condicionada por las mismas debido a su utilitarismo, por lo que carece de valor estético. Para el autor esta hipótesis está equivocada ya que la música popular también goza de un valor estético, por lo que una aproximación sociológica de la música popular no debe excluir un enfoque estético. Si aceptamos este hecho debemos preguntarnos cómo hacer juicios de valor sobre la música popular y como inciden estos en la experiencia de la escucha. Desde un punto de vista sociológico se debe tener en cuenta que la tecnología tiene un papel fundamental en el fenómeno de la música pop. Frith sostiene (Frith, 2001):

Es imposible escribir la historia de la música popular del siglo XX sin referirse a las cambiantes fuerzas de producción, a la electrónica, o al uso de la grabación, de la amplificación y de los sintetizadores; de la misma manera que las elecciones de los consumidores no pueden desligarse de la posesión de transistores de radio. (p. 416)

La Sociología Musical define la música popular principalmente a través de sus funciones, por ello la mayor parte de los enfoques académicos de esta disciplina equiparan el juicio estético al juicio comercial. Existe toda una industria dedicada a la producción de discos con el fin de que se convier-

94 Simon Frith (1948) Sociólogo y crítico de rock británico, es actualmente profesor en el Departamento de Film y Media Studies de la Universidad de Stirling, es colaborador habitual de numerosas publicaciones entre las que destacan *New Society*, *Time Out*, *Cream*, *Village Voice* y *New York Rocker*.

95 Frith, S., & Rato, M. A. (1980). *La sociología del rock*. Ediciones Júcar.

tan en un éxito comercial, a este respecto Frith comenta (Frith, 2001):

El sociólogo que trabaja con música popular contemporánea se enfrenta a un conjunto de canciones, grabaciones, ídolos y estilos que existen como consecuencia de una serie de decisiones, tomadas tanto por los creadores como por los consumidores, sobre lo que es un sonido completamente logrado. Los músicos escriben melodías y ejecutan solos, los productores escogen entre diferentes mezclas de sonido, las discográficas y los programadores de radio deciden qué debe tocarse y qué debe emitirse; los consumidores compran un disco y no otro y concentran su atención en determinados géneros. Como resultado de estas decisiones, aparece un determinado patrón de éxito que puede ser explicado sociológicamente. (p. 415)

Como observamos en el párrafo anterior, Frith toma en consideración todos los agentes que intervienen para lograr un producto que consiga tener una salida comercial, lo que genera un prototipo de éxito que sigue unas reglas preestablecidas que la sociedad asume como modelos de gusto y estilo y que por tanto consume con facilidad.

Curiosamente para la mayor parte de los *fans* de música popular urbana y para los propios músicos productores de la misma, los juicios de valor se establecen de un modo antagónico, la buena música es para estos la que trasciende a las fuerzas económicas que pretenden hacer de la música un producto consumible. Según Frith (Cruces, 2001): “Para los fans, un buen disco, una buena canción o un buen sonido son precisamente los que logran trascender esas fuerzas (p. 417). Esta visión reivindica una autonomía estética de la música popular urbana con respecto a las fuerzas sociales que pretenden controlarla, más aún, el hecho de que una obra escape a las leyes del mercado aumenta su valor intrínseco, como apunta Frith (Cruces, 2001) “Su presupuesto es que el valor de la música pop es tanto mayor cuanto más independiente sea de las fuerzas sociales que organizan su proceso” (p. 417).

El autor sostiene que la crítica del rock está condicionada por algún mito, ya sea el mito de la comunidad juvenil, de la autenticidad, de la rebeldía o del propio artista, sostiene que la música popular urbana está generada para ser consumida y se distribuye a través de los medios de comunicación como cultura de masas. De hecho los mitos que los críticos de rock aducen para sobresaltar las cualidades de una canción son un aspecto más que incide en su proceso de venta, como ejemplo de esto Frith señala: “las estrellas de rock pueden ser comercializadas como artistas y su sonido par-

ricular como un referente de identidad”(Frith, 2001, 418). El problema de la crítica de rock es que legitima gustos justificando ciertos juicios de valor pero sin explicar cómo se formulan estos, por lo tanto se debe hacer una aproximación alternativa al valor musical. Para llevar a cabo esta tarea el autor comienza por establecer el término “*cultura popular*” frente al de “*música popular*”, poniendo el foco de atención en la manera en que la música incide en la identidad de los individuos, lo que debemos examinar por tanto es como se establece a priori una categoría estética, Frith (Cruces, 2001) lo resume de este modo “la música pop de éxito es aquella que logra definir su propio estándar estético” (p.419).

El autor entiende la cultura popular más como un constructo que como expresión de un colectivo social, la música popular al ser un medio de comunicación de masas opera como tal, “tiene sus propias tácticas para dirigirse a la audiencia, para crear momentos de reconocimiento y de exclusión, para dotarnos de sentido a nosotros mismos” (Frith, 2001, p. 420). Pero lo realmente reseñable es el modo en el que la música incide en la sociedad, por un lado proporciona experiencias emocionalmente muy intensas que no siempre son producto del marketing, por otro lado estas experiencias musicales son experiencias de “ubicación”, ya que están situadas en un contexto social y tienen un significado así mismo social, Frith apunta: “En respuesta a una canción, nos sentimos atraídos fortuitamente hacia alianzas afectivas y emocionales con los intérpretes y con las interpretaciones de los otros fans” (Frith, 2001, p. 420). Gracias a la intensidad emocional que conlleva la experiencia la música tiene una doble vertiente, por un lado se produce la identificación con un colectivo, pero por otro lado la música es un vehículo de individualización, el oyente se apropia de ellas, las asume como parte de su identidad personal. Esta doble vertiente es lo que hace de la música popular un fenómeno tan interesante y característico a nivel sociológico. “Esta interacción entre la inmersión personal en la música y, no obstante, su carácter público, externo, es lo que convierte a la música en algo tan importante para la ubicación cultural de lo individual en lo social” (Frith, 2001, p. 421).

Atendiendo a lo anteriormente expuesto Frith establece las cuatro funciones sociales fundamentales que según él cumple la música popular urbana.

Funciones Sociales de la música popular

1. Función de Autodefinición

El oyente utiliza la música pop para crearse una autodefinición individual, para establecer su lugar dentro de la sociedad. Se produce un fenómeno de identificación con la música, con los intérpretes que la crean y con el resto del colectivo al que también le interesa. Del mismo modo se produce un fenómeno de no identificación hacia toda aquella música que no nos representa, llegando a rechazar con vehemencia todo aquello que no es “nuestra música”. Analizando los distintos géneros de la música popular vemos como esta es capaz de proporcionar al individuo de una identidad y de situarlo en un grupo social.

2. Función de Relación entre lo público y lo privado

La música proporciona un vínculo entre la vida emocional pública y la privada. La música popular urbana consigue expresar emociones que atienden al sentir más profundo del individuo y lo hace de un modo más directo y efectivo de lo que el ciudadano de a pie puede conseguir por sus propios medios, por lo que se convierten en un portavoz de este, como sostiene el autor. Se produce una identificación entre el oyente y el intérprete, que es capaz de expresar las más íntimas emociones del primero. Como prueba de lo anterior, Frith hace referencia a un estudio de Donald Horton⁹⁶, realizado a finales de los 50, en el que este realiza un estudio sobre la aplicación que los jóvenes hacen de los textos de las canciones para expresar sus emociones en sus citas amorosas. En este trabajo se refleja la utilización de las canciones por parte del oyente, para dar forma a sus propios sentimientos, las canciones ejercen de este modo de formas públicas de expresión individual.

3. Memoria Colectiva

La música popular tiene la capacidad de intensificar cualquier vivencia, fijándola en la memoria. Según el autor, el impacto físico de la música, es capaz de transportar emotivamente al oyente, sumergiéndolo en una experiencia intensa que le permite abstraerse de cualquier otro estímulo presente, se podría decir que la música tiene la capacidad de detener el tiempo. Así mismo la intensidad proporcionada por las vivencias musicales se fija en la memoria de forma permanente por lo que se

⁹⁶ Horton, D. (1957), “The dialogue of courtship in popular songs”. American Journal of Sociology, p. 567-568.

convierten en un elemento fundamental para recordar las experiencias pasadas. lo que hace que esta intensidad en la experiencia de la escucha permanezca inalterable a lo largo de los años.

4. La música Popular es algo que se posee

El oyente se siente poseedor de la música que admira, el *fan* se refiere a esta como *su* música, se siente dueño de la esencia de la misma, ya que la convierte en parte de su propia identidad, “la incorporamos a la percepción de nosotros mismos” (Frith 2001, p. 426), debido a esto el adepto a un grupo o estrella responde con una gran vehemencia tanto ante los elogios como ante las críticas a su música preferida, reacciona como si el comentario fuera dirigido a lo más profundo de su ser.

Estética de la música popular

Simon Frith cree que es interesante intentar crear una Estética de la música popular que se base en su capacidad para cumplir las funciones sociales anteriormente expuestas. Sugiere abrir una línea de investigación futura sobre cuatro aspectos para un posterior análisis crítico.

1. Cuestiones Musicológicas

Esta primera línea sugiere el análisis de las características de la música popular urbana como heredera del lenguaje musical afroamericano. Frith reconoce que los críticos de rock, debido a su desconocimiento en materia musicológica suelen eludir el análisis técnico.

2. La preeminencia de la música vocal sobre la instrumental

Esto es debido según el autor a que es mucho más fácil para el oyente sentirse identificado con la primera. Tal identificación no se debe tanto al texto como a la propia voz. En muchas ocasiones el oyente se siente identificado con la música aunque no entienda el texto en absoluto (puede estar cantado en otro idioma), ya que es la voz en sí la que en palabras del autor “provoca nuestra reacción inmediata” (Frith, 2001, p.429)

3. Análisis de géneros específico para la música popular

Para realizar esta clasificación sugiere el estudio de las estructuras narrativas de la música popular y su capacidad para expresar las emociones y crear modelos de identidad. También sugiere analizar los géneros de la música popular en función del efecto que sus hacedores pretenden crear en el oyente.

4. Estudio de las asociaciones que se producen entre una determinada música y un contexto o vivencia

Tanto el oyente como el compositor están influenciados por las referencias previas que se han fijado de manera inconsciente en la memoria. Frith concluye “Debemos entender el cúmulo de referencias musicales que llevamos con nosotros (...) estas nos explican lo que subyace en el núcleo de la experiencia musical” (Frith, 2001, p.433).

3.8. Estado de la Cuestión

Desde el campo de la musicología tradicionalmente la música popular no ha sido suficientemente aceptada por la academia por lo que se le ha prestado poca atención, afortunadamente esta situación se ha revertido en las últimas décadas aunque aún sigue siendo insuficiente la bibliografía que se ocupa de este tema. Esta situación se ve agravada en el caso de la música popular española, ya que como bien afirma Eduardo Viñuela (2013): “El rock en nuestro país ha sufrido durante mucho tiempo una incomprensión dentro del entorno mediático, discográfico y académico, que no se corresponde con el amplio número de aficionados con el que cuenta” (p. 11).

Parece que en los últimos años se está revirtiendo esta tendencia. La disciplina de la Etnomusicología está ganando peso en el mundo académico, lo que favorece la aparición de estudios en este campo, aunque aún no contamos con la información de referencia adecuada que nos permita manejar información fidedigna y compleja que trate en profundidad nuestro tema de estudio.

Últimamente han ido creciendo paulatinamente los estudios que se ocupan de este campo. Prueba de ello son los numerosos seminarios y congresos que se están organizando en torno a este tema. Entre estos cabe destacar los organizados por SIBE-Sociedad de Etnomusicología y por la rama española de IASPM (International Association for the Study of Popular Music), creada en 1999 que está formada por los máximos exponentes del estudio de este ámbito de conocimiento, verdaderos pioneros, cuya labor fundamental está permitiendo arrojar luz en torno a este tema.

Desde el ámbito universitario la cantidad de Tesis doctorales, artículos y trabajos de investigación que abordan la música popular española de la segunda mitad del s. XX desde las distintas disciplinas implicadas han ido creciendo paulatinamente, permitiendo un conocimiento más profundo y riguroso, aunque aún queda mucho por hacer. Entre las Tesis doctorales que se han ocupado de la música popular urbana de nuestro país cabe destacar:

La Tesis de Abad Morales⁹⁷ referente a la identidad roquera, La Tesis de Campos Calvo-Sotelo⁹⁸, referente a La música popular gallega en los años de transición, La Tesis de Colomb Valls⁹⁹

97 Abad Morales, L. A. (2001). *Rock contra(-)cultura. Carácter moderno de la identidad rockera*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

98 Campos Calvo-Sotelo, F. J. (2008). *La música popular gallega en los años de la transición política (1975-1982): reificaciones expresivas del paradigma identitario*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

99 Colom Valls, I (2012). *La comunicació al servei dels grups de música. Estratègia en màrqueting i aplicació de la comunicació en el pop i el rock en llengua catalana*. Universidad Ramón Llull, Barcelona.

sobre rock catalán, La tesis de Del Val Ripollés¹⁰⁰ sobre juventud, rock y política en España entre 1974 y 1985, La Tesis de Faulín Hidalgo¹⁰¹ sobre música popular y ocio juvenil entre los años 1956 y 1964, La Tesis de Fouce Rodríguez¹⁰² sobre la conocida “movida Madrileña”, La Tesis de Guillo Velasco¹⁰³ sobre rock urbano en el entorno digital, La Tesis de Martínez García¹⁰⁴ sobre música Heavy en Barcelona, La Tesis de Fernández Monte¹⁰⁵ sobre el Ska en España o La Tesis de García Peinazo¹⁰⁶ sobre rock andaluz, La Tesis de Porta Navarro¹⁰⁷ en la que relaciona el rock con el currículum de educación y la Tesis de Soldevila¹⁰⁸ sobre la *nova Cançó*. A estas hay que añadir la Tesis de Valiño¹⁰⁹ sobre la censura en la música pop, la Tesis sobre Sociología Musical de Hormigos¹¹⁰, la Tesis sobre Sociología del rock de Pérez Colmán¹¹¹, la Tesis de Sánchez Aristi¹¹² sobre la propiedad intelectual de las obras musicales o la Tesis de Insunza Aranceta¹¹³ sobre la evolución de la Industria Discográfica. Como podemos observar el interés académico por la música popular urbana ha crecido en los últimos años, aunque todavía queda mucho por hacer. Si observamos las Tesis anteriormente expuestas sólo hay una que se ocupa del periodo que estamos tratando, el trabajo de investigación de Faulín Hidalgo (2013).

El creciente interés académico ha propiciado también la aparición de numerosos artículos mo-

100 Del Val Ripollés, F. (2014). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

101 Faulín Hidalgo, I. (2013). *Música popular y ocio juvenil en España 1956-1964*. Universidad de Deusto, Bilbao.

102 Fouce Rodríguez, H. (2002). “El futuro ya está aquí” *Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

103 Guillo Velasco, I. (2013). *Rock Urbano, comunicación y autenticidad en el entorno digital actual*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

104 Martínez García, S. (1997). *El “Heavy metal” a Barcelona: Aportacions a l'estudi d'una musica popular*. Universidad de Barcelona, Barcelona.

105 Fernández Monte, G. J. (2012). *El ska en España: escena alternativa, musical y trasnacional*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

106 García Peinazo, D. (2016). *Rock andaluz: procesos de significación musical, identidad e ideología (1969-1982)*. Universidad de Oviedo, Oviedo.

107 Porta Navarro, A. (1997). *La música en las culturas del rock y las fuentes del currículo de educación musical*. Universidad de Valencia, Valencia.

108 Soldevila i Balart, L. (1991). *La Nova Cançó (1958-1987): 30 anys d'un fenomen cultural modern*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

109 Valiño García, X. (2010). *A censura na produción fonográfica da música pop durante o franquismo*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.

110 Hormigos Ruiz, J. (2007). *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la Postmodernidad*. Universidad Pontificia de Salamanca, Madrid.

111 Pérez Colman, C. M. (2015). *Una sociología del cuerpo del rock*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

112 Sánchez Aristi, R. (1998). *La propiedad intelectual sobre las obras musicales*. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

113 Insunza Aranceta, G. (2016). *La evolución de la industria discográfica: un análisis de los procesos de innovación en Europa*. Universidad del País Vasco, Bilbao.

nográficos en los que se trata con rigor cada vez más científico el campo de estudio que nos atañe. Podemos destacar algunos de ellos ya que atañen al tema de estudio que nos ocupa, El artículo de Celsa Alonso¹¹⁴ sobre el Beat Español, el artículo de Castor¹¹⁵ sobre juventud y mundo urbano, El artículo de Labanyi¹¹⁶ sobre la construcción de la identidad Española del s. XX, el artículo de Cañas sobre el rock and roll de los 60¹¹⁷ y los artículos de Otaola González sobre la música pop en la España Franquista¹¹⁸ las señas de identidad en la España de los 60¹¹⁹ y la emancipación femenina en la música pop de los años 60¹²⁰.

Para nuestro estudio es necesario un conocimiento de la música internacional que sirve de inspiración para la génesis del pop en España, por ello es fundamental acudir a la bibliografía que trata de la historia del pop internacional de este período. El principal libro de referencia para el estudio de la música pop y rock internacional de los años 50 y 60 es La Historia del rock de Charlie Gillet¹²¹.

Dentro de los libros redactados en España podemos destacar la Historia de la música pop (de los Beatles a hoy) de Jordi i Fabra¹²².

En los últimos años ha ido aumentando el número de publicaciones que se ocupan de la música popular urbana española, abordando los estilos, las escenas y los distintos periodos de la reciente historia del pop español. Entre finales de los 70 y los 80 encontramos los primeros libros sobre esta temática, ya considerados clásicos. Cabría destacar entre estos *De que va el Rollo* de Jesús Ordovás¹²³, *De que va el rock macarra* de Diego Manrique¹²⁴, *El pop español* de Diego Silva¹²⁵ *La Historia del*

114 Alonso, C. (2005). «El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión», Cuadernos de Música Iberoamericana, vol. 10, pp. 225-253.E

115 Alonso, C. (2005). «El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión», Cuadernos de Música Iberoamericana, vol. 10, pp. 225-253.

116 Labanyi, J. eds. Constructing identity in Twentieth-Century Spain: theoretical debates and cultural practice. Oxford: Oxford UP, pp. 237-254.

117 Cañas, C. A. (2006). El Rock & Roll se cuele en España: grupos como El dúo dinámico, Los estudiantes y Los pekenikes introducen la música de moda al otro lado del atlántico. In *La España de la emigración: 1961* (pp. 138-149). Unidad Editorial.

118 Otaola Gonzalez, P. (2012). La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 60. *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, (16).

119 Otaola González, P. (2014). Españolismo y señas de identidad en la música pop de los años 60. *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, (5), 163-177.

120 Otaola Gonzalez, P. (2012). Emancipación femenina y música pop en los años 60. De "La chica ye-yé" a "El moreno de mi copla". *Sineris. Revista de Musicología*, (5), 1-27.

121 Gillett, C. (2003). *Historia del rock: el sonido de la ciudad*. Ediciones Robinbook.

122 i Fabra, S. (1972). *Jordi: Historia de la música pop, de los Beatles a hoy*. Barcelona: Ediciones Unidas.

123 Ordovás, J. (1977). *De qué va el rollo*. Ed. La Piqueta

124 Manrique, D (1977) *De qué va el rock macarra*. Ed. La Piqueta.

125 Silva, D. (1984). *El pop español*. Barcelona: Teorema.

pop español de Jesús Ordovás¹²⁶, *Los Discos esenciales del pop español* del mismo autor¹²⁷ y la enciclopedia *Historia del Rock* de Diego A. Manrique¹²⁸, en la colaboraron gran parte de los críticos musicales del momento.

Entre la bibliografía que podemos utilizar como fuente para el estudio de la música popular en España durante el franquismo podemos destacar la siguiente: El libro de Oró¹²⁹ sobre músicos extranjeros en España, el libro de Domínguez¹³⁰ sobre rock español e hispanoamericano, el libro de Gámez¹³¹ sobre música ye-ye, los libros de José Ramón Pardo *Historia del pop*¹³² y *Aquellos años del Guateque*¹³³, o el libro de Molero¹³⁴ sobre los pioneros madrileños del pop o el libro de Matías Uribe¹³⁵ sobre la música en la Zaragoza de los años 60. Cabe mencionar además el libro *Veneno en dosis camufladas*, sobre la censura en los discos de pop y rock durante el franquismo de Xavier Valiño¹³⁶, en el que se divulga la tesis del mismo nombre.

Destaca por su carácter académico y especializado, el libro *Rock around Spain*, editado por Kiko Mora y Eduardo Viñuela¹³⁷. También son de sumo interés para este trabajo dos libros en los que se recopilan artículos de carácter académico. El primero de ellos es *Las Culturas musicales, lecturas de Etnomusicología*, recopilado por Francisco Cruces¹³⁸, el segundo es el libro recopilado por Celsa Alonso¹³⁹ bajo el título *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*.

En los últimos años han ido surgiendo monografías muy interesantes escritas por los propios protagonistas de este fenómeno o por escritores que recogen sus memorias. En ellas los autores vierten las experiencias vividas de primera mano. Esta bibliografía, nos da una visión muy intere-

126 Ordovás, J. (1986). *Historia del pop español*. Madrid: Alianza.

127 Ordovás, J. (2010). *Los discos esenciales del pop español*. Lundberg.

128 Manrique, D. A. (1987). *Historia del rock*. Madrid: El País.

129 Oró, A. (2001). *La legión extranjera: foráneos en la España musical de los sesenta*. Editorial Milenio

130 Domínguez, S. (2002). *Bienvenido Mr. Rock*, Madrid: SGAE.

131 Gámez, C. (2011). *Los años ye-yé: Cuando España hizo pop*. Ed. T&B.

132 Pardo, J. R. (2005). *Historia del pop español: 1959-1986*, Ed. Rama Lama.

133 Pardo, J.R. (2015). *Aquellos años del guateque*. Madrid: La esfera de los libros.

134 Molero, J. (2015). *Batería, guitarra y twist, pioneros del rock madrileño*, Madrid: Rotacklic.

135 Uribe, M. (2016). *Zaragoza 60's*. Zaragoza: Heraldo de Aragón.

136 Valiño, X., & Cava, V. F. (2012). *Veneno en dosis camufladas: la censura en los discos de pop-rock durante el franquismo*. Lleida: Milenio.

137 Mora, K., & Viñuela, E. (2013). *Rock around Spain: Historia, industria, escenas y medios de comunicación* (Vol. 64). Universitat de Lleida.

138 Cruces, F. (2001). *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Trotta.

139 Alonso, C. A. (2010). *Creación musical, cultura popular y construcción nacional*. In *Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea* (pp. 39-56). Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

sante de cómo fue aquel caldo de cultivo responsable de la gestación del pop hispano. Se echa de menos el rigor académico, pero este queda de sobra suplido por la cantidad de datos fidedignos de primera mano, por lo que es una fuente fundamental para el conocimiento de los hechos que estamos analizando. Entre estas obras podemos destacar *Silbidos de Gloria* de Miguel Adrover¹⁴⁰, *Esto es lo que hay* de Eduardo Batrina¹⁴¹, *El baúl de mis recuerdos* escrito por M^a Isabel Llaudes¹⁴², la popular *Karina*, *Pekenikes* de Ignacio Martín Sequeiros¹⁴³, *Una leyenda del pop español: Los Ángeles* de Fernando Díaz de la Guardia¹⁴⁴ o *Cosas que siempre quise contarte* de Miguel Ríos¹⁴⁵. Por último destacar la gran labor que se está realizando desde la discográfica Rama Lama, ya que se están reeditando muchos de los discos de los años 60 en ediciones de lujo muy cuidadas y documentadas. Así mismo la Editorial Milenio, especializada en música popular urbana está realizando una gran labor de difusión.

La radio musical también ha conseguido una mayor atención desde el ámbito académico en los últimos años aunque no encontramos ningún trabajo en el que se trate específicamente de la radio musical de los años 60. La Tesis más relevante en cuanto a la radio musical es la de Pedrero Esteban¹⁴⁶, en esta además de tratar el tema en cuestión con profundidad, se recogen entrevistas realizadas a muchos de los más importantes locutores del país, algunos de ellos desaparecidos en la actualidad, como Ángel Álvarez o Tomás Martín Blanco, por lo que los testimonios recogidos en esta son de gran valor para la elaboración de esta investigación. Además de esta destacan la Tesis de Arboledas sobre la industria radiofónica en Andalucía¹⁴⁷, la tesis sobre Kiss FM realizada por Arense Gómez¹⁴⁸, la Tesis de Costa Gálvez¹⁴⁹ sobre radio musical desde la perspectiva de servicio público, La Tesis

140 Adrover, M. (2009), *Silbidos de gloria*. Ed Carena.

141 Batrina, E.(2010) *Esto es lo que hay*, Visión Libros.

142 Llaudes, M^a I. (2014). *El baúl de mis recuerdos*. Ed. Planeta.

143 Martín Sequeiros, I. (2015). *Pekenikes*, Ed. Atlantis.

144 Díaz de la Guardia, F. (2006). *Una leyenda del pop español: Los Ángeles*. Ed. Rama Lama.

145 Ríos, M. (2013). *Cosas que siempre quise contarte*. Planeta.

146 Pedrero Esteban, L.M. (1999). *La radio musical en España: Desarrollo de los formatos basados en el pop*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

147 Arboledas Márquez, L. L. (2008). *La industria radiofónica en Andalucía: dependencia económica y poder político (1982-2008)*. Universidad de Granada, Granada.

148 Arense Gómez, A. (2013). *Kiss FM: un formato de música y noticias en España basado en la investigación: su repercusión en el mercado radiofónico español de la primera década del 2000*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

149 Costa Gálvez, D. (2015). *¿A quién le importa? Radio especializada musical en España desde la perspectiva del servicio público*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

sobre los Magazines de la radio realizada por López Díez¹⁵⁰, La Tesis de Luengo Venedicto¹⁵¹ sobre radio juventud de Málaga y La Tesis de Moreno Moreno¹⁵² sobre la música en la radio.

En los artículos académicos también encontramos una interesante fuente de información. Destacamos los siguientes: El artículo de Costa Gálvez¹⁵³ sobre los programas musicales de titularidad pública en España, el artículo sobre música y significado en la radio del mismo autor¹⁵⁴, el artículo de Checa Godoy¹⁵⁵ sobre los concursos en la radio española, los artículos de Herrera Damas sobre la participación del público en la radio¹⁵⁶, sobre la radio como medio de participación¹⁵⁷, sobre la tipología de la participación de los oyentes¹⁵⁸ y el antes y el ahora de la participación de los oyentes¹⁵⁹, del mismo autor encontramos un artículo sobre los concursos y los consultorios en la radio¹⁶⁰, el artículo de Lema¹⁶¹ sobre los aspectos jurídicos de la radiodifusión, el artículo de Moreno Moreno¹⁶² sobre la radio de formato musical, el artículo de Murielaga Ibarra¹⁶³ sobre la contextualización de la

150 López Díez, P. (1996). *Los magazines de la radio española: modelos, tendencias y representación de género*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

151 Luengo Benedicto, J. T. (2016). *Evolución de la oferta radiofónica local en España: el caso de radio juventud de Málaga (1954-1979)*. Universidad de Málaga, Málaga.

152 Moreno Moreno, E. (1999). *La música en la radio: Transformación de un contenido en un concepto de programación*. Universidad de Navarra, Pamplona.

153 Costa Gálvez, L. (2013). Como lo oyes. La publicación de listados de reproducción de los programas temáticos musicales en la radio de titularidad pública en España. *Trípodos. Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna*, (33).

154 Costa Gálvez, L. (2016). Música y significado. Análisis de los términos asociados a la radio musical en España en los documentos legales y corporativos desde la perspectiva del servicio público. *Derecom*, (20), 9.

155 Checa Godoy, A. (2010). Los concursos en la radio española. La época dorada. *Comunicación y desarrollo en la era digital. Congreso AE-IC 3, 4 y 5 de febrero de 2010* (p. 279).

156 Herrera Damas, S. (2003). La participación del público en los medios: análisis crítico e intentos de solución.

157 Herrera Damas, S. (2003). Rasgos diferenciales de la radio como medio de participación. *Revista de Comunicación*, 1, 25-40

158 Herrera, S. (2003). Tipología de la participación de los oyentes en los programas de radio. *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, (30), 145-166.

159 Herrera Damas, S. (2005). El antes y el ahora de la participación de los oyentes en los programas de radio. *Sphera publica: revista de ciencias sociales y de la comunicación*, (5), 293-308.

160 Herrera Damas, S., & Riera Castellano, E. (2006). Los concursos y consultorios, géneros radiofónicos para el entretenimiento. In *La ética y el derecho en la producción y el consumo del entretenimiento* (pp. 269-281). Fundación COSO de la Comunidad Valenciana para el Desarrollo de la Comunicación y la Sociedad.

161 Lema, C. (1995). Aspectos jurídicos de la radiodifusión en España. *Telos: Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad*, (42), 94-108.

162 Moreno, E. (1999). La radio de formato musical: concepto y elementos fundamentales. *Comunicación y sociedad*, 89-111.

163 Moreno, E. (1999). La radio de formato musical: concepto y elementos fundamentales. *Comunicación y sociedad*, 89-111.

radio española del franquismo, el artículo de López Calzada¹⁶⁴ sobre los antecedentes del programa siglo 21, el artículo de Ortiz Sobrino¹⁶⁵ sobre radio Intercontinental, los artículos de Pedrero sobre el estado de la cuestión de la radio musical en España¹⁶⁶ y sobre la evolución jurídica de la radiodifusión sonora¹⁶⁷ y el artículo de Repiso Caballero, Torres-Salinas y Delgado López Cózar¹⁶⁸ en el que realizan un análisis de la investigación sobre radio en España.

En cuanto a bibliografía destacamos los siguientes libros: las obras de Balsebre¹⁶⁹, Faus Belau¹⁷⁰ y Díaz¹⁷¹ sobre la historia de la radio española, el libro editado por la SER con motivo de su 75 aniversario bajo la dirección de Balsebre¹⁷² y el libro de Arguimbau¹⁷³ sobre Radio Juventud de Barcelona y el libro Luis Arboledas¹⁷⁴ sobre la radio en Granada. Encontramos una gran escasez en cuanto a libros dedicados específicamente a la radio musical. El más importante por su labor de difusión y por su carácter científico es *La radio Musical en España* de Pedrero Esteban¹⁷⁵ (es una redacción a partir de la Tesis del mismo nombre), cabe mencionar también el libro de Puigdomenech *Tiempos de Vinilo y radio*, en el que encontramos información sobre la radio musical de Barcelona¹⁷⁶.

Desgraciadamente las casas editoriales de libros no se interesan apenas por la radio, y menos aún por la radio musical. A este respecto Miguel Ángel Nieto¹⁷⁷ nos cuenta que ha escrito un extraordinario libro sobre la censura de la radio pero que no encuentra ninguna editorial interesada en publicarla bajo el argumento “*Es que es de radio*”.

164 López Calzada, M. (2011). La nueva sensibilidad: Antecedentes al formato del programa 'Siglo 21' de Radio 3. *RUTA: revista universitària de treballs acadèmics*, (3), 6-16.

165 Ortiz Sobrino, M. Á., & Jiménez, P. P. (2010). Radio Intercontinental-Radio Inter: 60 años de radio. *Vivat Academia*, (113), 1-16.

166 Pedrero Esteban, L. M. (1999). La ràdio musical a Espanya: l'estat de la qüestió. *Treballs de Comunicació*, 87-96.

167 Peinado Miguel, F. (1998). La radiodifusión sonora en España: evolución jurídica. *Revista general de información y documentación*, 8(2), 173.

168 Repiso Caballero, R., Torres-Salinas, D., & Delgado López-Cózar, E. (2011). Análisis de la investigación sobre Radio en España: una aproximación a través del Análisis Bibliométrico y de Redes Sociales de las tesis doctorales defendidas en España entre 1976-2008. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* Vol. 17 Núm. 2 (2011) 417-429.

169 Balsebre, A. (2001). *Historia de la radio en España. Volumen I: (1874-1990)*. Madrid: Cátedra

170 Faus, Á. (2007). *La radio en España (1896-1977). Una historia documental*. Madrid. Ed. Taurus.

171 Díaz, L. (1997). *La radio en España, 1923-1997*. Madrid: Alianza editorial.

172 Balsebre, A. (1999). SER. *En el Aire 75 años de la radio Española*. Promotora general de revistas. S.A.

173 Arguimbau, M. (1999). *Memòries de Radio Juventud. La ràdio "Al mil por mil"*. Diputació de Barcelona

174 Arboledas, L. (1995). *Radiofonistas, predicadores y pinchadiscos: sesenta años de radio en Granada*. Luis Arboledas.

175 Pedrero Esteban L. M. (2000). *La radio musical en España: historia y análisis*. Instituto Oficial de Radio y Televisión.

176 Puig Domènech López, J. (2014). *Tiempos de Radio y vinilo*. Publidisa. p. 31

177 Ver entrevista a Miguel Ángel Nieto.

Como podemos observar no existe ningún estudio ni libro que trate específicamente del periodo que estamos estudiando, pero sí encontramos fuentes valiosas como las anteriormente expuestas.

4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS

Con el fin de comprobar la veracidad de las hipótesis formuladas en esta investigación nos disponemos a realizar los siguientes análisis. En primer lugar realizaremos un análisis descriptivo en el que se investigan cuales son las principales vías implicadas en la introducción y difusión del pop en España haciendo especial hincapié en la radio musical. En segundo lugar estableceremos un análisis sociológico tanto de la radio musical como de la música pop Española. Para el primero de estos aplicaremos los ítems establecidos por Silbermann en su estudio *La música, la radio y el oyente*¹. Para el segundo aplicaremos los parámetros expuestos por Frith en su ensayo *Hacia una estética de la música popular*². En tercer lugar desarrollaremos un análisis de las entrevistas personales realizadas a algunos de los principales protagonistas del nacimiento y establecimiento de la música pop en España, entre los que encontramos músicos, locutores de radio, críticos musicales, promotores de conciertos, editores de revistas musicales y oyentes. Continuaremos con un análisis del impacto de los principales programas de radio musical en la industria discográfica con el fin de dilucidar si la labor de los mismos se ve reflejada en el mercado discográfico. Por último realizaremos un análisis musical de los principales éxitos discográficos promocionados en dichos programas. Una vez ejecutados estos análisis extraeremos conclusiones de los mismos en relación a los objetivos planteados y las hipótesis expuestas. Por último realizaremos un análisis global en el que se incluirán y compararán todas las conclusiones extraídas de los análisis anteriormente expuestos.

1 Silbermann, A. (1957). *La música, la radio y el oyente: estudio sociológico*. Buenos Aires: Nueva Visión.

2 Frith, S. (2001). *Hacia una estética de la música popular*. (p.413-435). *Las Culturas Musicales*. Cruces, F. (2001). *Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Madrid: Trotta.

4.1. Análisis de las principales vías por las que penetra la música popular urbana en España

Uno de los objetivos de este trabajo es investigar las vías por las que se introduce en España la música popular urbana proveniente de Estados Unidos. Analizar el origen de la música pop en este país implica abrir distintas vías de investigación, ya que en su gestación, como en la de cualquier manifestación cultural, intervienen diversos agentes. A finales de los años 50 España inicia una tímida apertura hacia el exterior, circunstancia que permite que los ritmos modernos comiencen penetrar. En un principio la música pop se introduce de un modo marginal, pero en un breve periodo de tiempo se convierte, si no en un fenómeno de masas, sí en una corriente musical y cultural plenamente establecida. Siendo la música pop un producto perteneciente a la cultura de masas se podría creer que tiene los medios de comunicación a su disposición, pero esto no es así, al menos no en un principio. El Régimen ve con malos ojos cualquier signo extranjeroizante y aún más cualquier gesto que sugiera algo de libertad o rebeldía. Para controlar cualquier manifestación que se aleje mínimamente de los preceptos franquistas tiene a su disposición la Censura, organismo que ejerce un férreo control sobre los medios de comunicación. La prensa y el cine están bajo la vigilancia continua del censor. La prensa está mediatizada y direccionada y al cine no llegan muchas de las mejores películas fundamentales para el establecimiento del rock and roll. La televisión no comienza sus emisiones hasta el año 1956 y lo hace de un modo marginal, ya que España es orográficamente muy compleja y pasan años hasta que todo el territorio nacional tiene cobertura, por otro lado los aparatos de televisión alcanzan unos precios astronómicos por lo que el grueso de la población no puede acceder a estos. La radio sigue siendo por tanto el principal medio de comunicación y entretenimiento. Debido a su gran poder de convocatoria la radio se encuentra en una situación doblemente delicada con respecto a la censura. Los productos culturales que ya han pasado por el filtro de la censura, ya sea un disco, una película o una obra de teatro, son revisados de nuevo, de manera que se puede dar la circunstancia de que un disco se pueda comprar, porque tiene el visto bueno de la Dirección General del Disco, pero no se puede radiar porque el censor de la radio así lo decide. Existe

una enorme lista de discos *no radiables*¹ por los motivos más absurdos. Otra circunstancia desfavorable para la implantación del pop en España es el absoluto desconocimiento del inglés propiciado por la educación escolar, en la que no se ofrece el estudio de este idioma. A esto hay que añadir el poco interés que las grandes empresas Discográficas internacionales a la hora de introducir esta música. Salvo grandes estrellas como Elvis Presley, Connie Francis o Paul Anka apenas editan discos de rock and roll en nuestro país. Por otro lado los ciudadanos de a pie no tienen capacidad económica para viajar al extranjero, salvo para emigrar en busca de trabajo, perdiendo la posibilidad del enriquecimiento cultural que supone esta actividad. Pero pesar de estas circunstancias francamente desfavorables, el fenómeno de la música popular urbana consigue introducirse en nuestro país, generando un verdadero cambio de mentalidad en la juventud, sector de la población hasta entonces marginado que por primera vez reivindica su propia identidad frente a la de sus mayores. Los jóvenes enarbolan la música moderna como seña de identidad propia frente a la cultura heredada de un régimen al que ya no quieren pertenecer.

A continuación vamos a realizar un análisis descriptivo y documental de las principales vías de penetración y difusión del pop en España.

1 José Manuel Rodríguez “Rodri” edita un disco libro en el que se recogen algunos de los principales títulos *no radiables* por mandato de la censura. Rodríguez, J. M. (2007). *Una historia de la Censura Musical en la Radio Española, años 50 y 60* [CD y libreto]. España: RTVE-MUSICA.

4.1.1. Conjuntos Hispanoamericanos

Los primeros grupos extranjeros que contribuyen a la entrada del rock and roll en España son de procedencia hispanoamericana. Los conjuntos procedentes del otro lado del Atlántico son los primeros en traer los nuevos aires del rock and roll y del pop a nuestras fronteras, entre estos destacan los Llopis y los Teen Tops de Enrique Guzmán cuyos éxitos en nuestro país sirven de modelo para los jóvenes músicos patrios.

Los principales pioneros del rock and roll en castellano proceden de Cuba. En la Cuba precastrista de 1957 encontramos las primeras bandas interesadas en interpretar los nuevos ritmos juveniles que vienen



Fig. 7 Póster de los Llopis. (s.f.).
Fonorama n°6.

desarrollándose en EEUU. Dos son los grupos responsables de este fenómeno, Los Hot Rockers y los Llopis.

Los Hot Rockers, liderados por Leonardo Acosta (saxo) y Raúl Ondira (piano) son los primeros en interpretar a finales de los 50 versiones de pioneros del rock and roll como Gene Vincent o Elvis Presley.

Otro de los grandes grupos procedentes de Cuba son Los Llopis, estos tienen una gran importancia para el posterior desarrollo del rock and roll y el pop en España ya que se cuentan entre los primeros que realizan versiones en castellano de grandes éxitos americanos del género, haciendo oír estas versiones en nuestro país antes de que lleguen las originales norteamericanas. Versionan temas como “See you later alligator” de Bill Halley and the Comets, traducido por “Hasta luego cocodrilo”, “Don’t be cruel” o “All shook up” de Elvis Presley traducidos respectivamente con los nombres de “Estremécete” y “No seas cruel” o el tema “Green Door” de Jim Lowe traducida como “La puerta verde”. Algunos de los miembros de este conjunto conocen de primera mano el rock and roll en Estados Unidos ya que estudian en este país, donde se familiarizan con el incipiente rock and roll. Como apunta Domínguez (2002): “Frank y Ñolo Llopis habían estudiado Ingeniería en los Estados Unidos, donde tuvieron ocasión de

empaparse de los códigos musicales de rockandrolleros como Bill Halley y cantantes populares del estilos de Johnnie Ray, Jim Lowe y Guy Mitchel” (p. 16).

Los Llopis aterrizan en España en 1960 para actuar en las principales salas de fiesta. Aunque son contratados sobre todo por su gran éxito, “La Pachanga”, un baile de aires caribeños, interpretan también muchas piezas de rock and roll, sobre todo influenciados por el estilo heredado del *Country boogie*² cuyo máximo exponente era Bill Halley and his Comets.

En una de sus actuaciones en la famosa sala Pasapoga de Madrid, el máximo responsable de discos Zafiro los ve actuar y queda encantado con los nuevos ritmos importados de allende los mares, ofreciéndoles un contrato para la grabación de 3 EPs con un total de 12 temas, entre los que se encuentran los anteriormente citados. Estos primeros EPs contienen por tanto algunos de los primeros temas de rock and roll a los que pudieron acceder los jóvenes españoles con



Fig. 8 Póster Teen Tops . (s.f.). *Fonorama* n° 6.

la ventaja de estar cantados en castellano.

Otro de los grupos extranjeros fundamentales para la gestación y posterior difusión del rock and roll de nuestro país son los Teen Tops. Este grupo proviene de México, concretamente México D.F. La proximidad geográfica con E.E.U.U. hace que pronto se escuche e importe el rock and roll a este país. Los Teen Tops se forman

en 1957, capitaneados por Enrique Guzmán. Pronto se convierten en los principales representantes de esta música urbana en México. En 1959 son fichados por la C.B.S. mexicana gracias a una actuación en un programa radiofónico. Este primer LP. es fundamental ya que una gran proyección a ambos lados del Atlántico. Al igual que los Llopis, los Teen Tops hacen versiones en castellano de grandes éxitos de los clásicos del rock and roll. Veremos la trascendencia de

2 Según la clasificación creada por Gillet. Gillett, C. (2008). *Historia del rock: el sonido de la ciudad*. Ediciones Robinbook.

dichos temas en el análisis musical³. Podemos nombrar entre otros los temas de Little Richard “Good golly miss Molly” (“La Plaga”), “Lucille” (“Lucila”), “Long tall Sally” (“Larguirucha Sally”), “Keep a Knockin” (“Sigue llamando”) y “Tutti Frutti”. Los éxitos de Elvis Presley “King Creole” (“Rey criollo”), “Me quedé contigo” (“Stuck on you”), “I want to be free” (“Quiero ser libre”) y “Jailhouse rock” (“El rock de la cárcel”), “Good rockin’ tonight” (“Buen rock esta noche”) de Ray Brown, “High school confidential” (“Confidente de secundaria”) de Jerry Lee Lewis y “Lonely blue boy” (“Muchacho triste y solitario”) de Conway Twitty.

Los Teen Tops beben de las fuentes del rock and roll primigenio, nos encontramos con un estilo cercano a los combos de rhythm and blues de New Orleans⁴ parecido al interpretado por Little Richard, pero animados por unos solos de guitarra más parecidos al rocking blues de Chicago cercano a Chuck Berry⁵, todo esto se complementa con unas traducciones de los textos al castellano de rima fácil pegadiza. Dan con la fórmula perfecta consiguiendo una gran popularidad a ambos lados del océano. Podemos afirmar que son los primeros grandes exponentes del rock and roll hispano. Su influjo fue fundamental para los futuros conjuntos españoles. Como afirma Domínguez (2002) “El grado de influencia que ejercieron sobre los jóvenes músicos españoles y latinoamericanos de su época fue tan grande que es imposible de calibrar” (p. 18).

El gran éxito cosechado por este primer L.P. les permite grabar otro nuevo álbum en 1962, repitiendo la fórmula, es decir, haciendo pegadizas versiones en castellano de los grandes éxitos del rock and roll clásico. En este segundo L.P. encontramos El éxito de Elvis Presley “Mean woman blues” (“El blues de la mujer cruel”), “Maybellene” y “Jonny B. Goode” de Chuck Berry, “Presumida” (“High class baby”) de Cliff Richard, “Lovin’ up a storm” (“Una tormenta es mi amor”) de Jerry Lee Lewis, “Slippin’ and slidin” (“bailando el twist”) de Little Richard, “Rock pretty baby” (“Rock nena linda”) de Jimmy Daley, “Another sleepess night” (“Anoche no dormí”) de Neil Sedaka y los instrumentales “Red river rock” (“Rock del río rojo”) de

3 Ver apartado de Análisis Musical.

4 Según la clasificación creada por Gillet. Gillett, C. (2008). *Historia del rock: el sonido de la ciudad*. Ediciones Robinbook.

5 Ibid (Gillett:2008)

Johnny and the Hurricanes y “Éxodus” (“Éxodo”), tema principal de la película de Otto Preminger del mismo nombre, compuesta por Ferrante y Teiche. La única pieza de composición del propia sería la balada “Pensando en ti”, compuesta por Enrique Guzmán.

En el mismo año sacan un último LP. también plagado de los éxitos más importantes del rock and roll clásico como “Good good lovin” (“Mucho, mucho amor”) de James Brown, “Mother in Law” (“La suegra”) de Ernie K-doe, “Blue suede shoes” (“Zapatos de ante azul”) de Carl Perkins, “Hello Mary Lou” (“Qué tal Marilú”) de Ricky Nelson, “I’m gonna knock on your door” (“Tu puerta toqué”) de “The Isley brothers”, “Who putt he bomp?” (“¿Quién puso el bomp?”) de Barry Man, “No, no, no” de The Chanters, “Bony Maronie” (“Popotitos”) de Larry Williams, “What’d I say” (“Qué dije”) de Ray Charles, “Let the four winds blow” (“Deja el sol brillar”) de Fats Domino, “Let’s have a party” (“Una gran fiesta”) de Elvis Presley y “That’s my Little Suzie” (“Tramposa”) de Ritchie Valens.

Como vemos la lista de temas de clásicos del rock and roll americano es larga. Gracias a los Teen Tops se pueden escuchar estos títulos en España y traducidos al castellano, lo que facilita la popularidad de los mismos. Los grandes programas de radio musical como *Boîte* de Ernesto Lacalle o *Discomanía* de Raúl Matas programan estos temas promocionándolos en nuestro país. De entre estos temas cabe destacar “Popotitos” (Bony Maronnie de Larry Williams), tema que alcanza una gran popularidad siendo versionado por numerosos conjuntos y solistas del incipiente pop español como Miguel Ríos, Baby, Los Gratsos o Los Diablos Negros. Francisco Cervera nos narra: “El disco de “Popotitos”, lo presté en el colegio (...) teníamos una zona de juegos, con futbolines, y había una gramola, un *Juke Box*, presté el disco de Popotitos, que está rayado por todos los lados, estuvo en la gramola aquella y sonaba a todas horas (F. Cervera, comunicación personal 3 de Febrero, 2017).

El 15 de septiembre del 61 Enrique Guzmán el vocalista abandona el grupo para realizar su carrera en solitario. El cantante triunfará en solitario en nuestro país alcanzando los primeros puestos de las listas de éxitos en 1963 con “Dame Felicidad” y en 1964 con “More”.⁶

6 Estos temas son estudiados en el análisis musical.

Grababan un último LP. en el 62 en el que se incluyen temas anteriormente grabados, destacan las versiones “Tiger” (“Tigre”) de Fabián y “I go ape” (“Rascacielos”) de Neil Sedaka. Los Teen Tops ya no fueron los mismos, pero la revolución ya estaba en marcha. Como afirma Pardo (2005): “Los Teen Tops abrieron los ojos a muchos grupos españoles hasta demostrarles que se podían hacer adaptaciones en español y crear un estilo propio, pese a la escasez de instrumentos y medios técnicos” (p. 26).

Los Teen Tops son el gran modelo en el que se inspira a los incipientes conjuntos españoles para poder hacer sus primeras versiones. Como apunta Ordovás (1987):

Los ídolos indiscutibles de los grupos que se formaron en los últimos años cincuenta y primeros sesenta no eran españoles. Eran mejicanos. Se llamaban Los Teen Tops, dominaba las baladas y los twists más frenéticos. Pero lo más importante es que lo hacía en castellano” (p. 53).

Francisco Cervera nos ofrece su testimonio acerca de cómo empieza a aprender los primeros temas de rock and roll, lo que nos da la medida del gran calado de este grupo en los pioneros del pop español:

¿Cómo aprendía yo? si aguzas el oído vas descubriendo los acordes y un bajo (...) con los grupos sencillos, con los Teen Tops, el guitarra hace esto, el otro hace tal, vas cogiendo un poquito el concepto de la música y en seguida te encuentras con otros que saben menos que tú, que tienen menos oído y que se han interesado menos y entonces, les vas diciendo lo que hay que hacer y empiezas a enseñar. (F. Cervera, comunicación personal 3 de Febrero, 2017)

En 1958 hace su aparición en México otro gran grupo pionero del rock and roll hispanoamericano, se trata de Los Rebeldes del rock. Como reza su nombre, esta banda es una de las primeras representantes de la incipiente rebeldía juvenil. Su cantante Juan José Laboriel se caracteriza por cierta actitud provocadora que no tarda en crear su consecuente polémica. Al igual que los Teen Tops, Los Rebeldes del Rock transcriben algunos de los más importantes éxitos del rock and roll clásico. Como la mayoría de los grupos de entonces actúan primero en la radio y gracias a ello fichan por la Discográfica Dimsa grabando su primer álbum en 1960. Este LP. tiene un éxito inmediato y es el precedente de los códigos lingüísticos manejados

desde entonces por el rock and roll mexicano. El estilo de este conjunto estaría cercano al denominado por Gillett Rock and roll de conjunto vocal⁷, no es de extrañar por tanto que abunden las versiones de The Coasters o the The Platters en su discografía. En este disco aparecen las siguientes versiones: “Melodie d’amour” (“Melodía de amor”) de Paul Anka, “Poison Ivy” (“Hiedra Venenosa”) de The Coasters, “Remember when” (“¿Recuerdas cuando?”) de The Platters, (“Melodie d’amour”) de Paul Anka, “A fool such as I” (“Un tonto como yo”) de Elvis Presley, “Sweet nothing” (“Dulces tonterías”) de Brenda Lee, “Rockin’ Little angel” (“Rock del angelito”) de Ray Smith, “Silhouettes” (“Siluetas”, “The Rays”), “Kansas city” de Wilbert Harrison, “La Bamba” de Ritchie Valens, el exitoso calipso “Banana boat song” (“Bote de bananas”) de Harry Belafonte y una versión de la canción tradicional procedente del folklore irlandés “Danny Boy”, al que llaman “Danielito”.

En el segundo álbum publicado en 1961 bajo el sello de Orfeón encontramos de nuevo temas de rock and roll estadounidense adaptados al castellano. Temas como “I’ll be with you in Apple blossom time” (“Cuando florezcan los manzanos”), clásico de los años 20 popularizado a finales de los 50 por el actor Tab Hunter y el gran Chet Atkins entre otros, “Love letters in the sand” (“Cartas de amor sobre la arena”) de Paul Anka, “Calendar girl” (“chica de calendario”) y “No Vacancy” (“No hay vacante”) de Neil Sedaka, “Cradle of love” (“Cuna de amor”) de Johnny Preston, el éxito de los Coasters “Yakety Yak”, completan el álbum entre otros un tema instrumental, “Por el lado soleado de la calle” y la brasileña “Brasilia” del guitarrista Luiz Bonfá. En el siguiente LP. editado en 1962 encontramos tres versiones de Neil Sedaka, “Run Sanson run” (“Corre Sansón corre”), “One way ticket to the blues” (“Todo ha terminado”) y “My Diary” (“Mi Diario”).

Los Rebeldes del rock gozan de gran popularidad, vendiendo una gran cantidad de discos, actuando en giras nacionales e internacionales y participando en varias películas.

Durante estos años gozan de un gran éxito, pero en 1963 el vocalista Laboriel deja la banda. Sólo sacan a la luz con una nueva formación un EP. en 1964 con el destacado tema “Twist

7 Según la clasificación creada por Gillett. Gillett, C. (2008). *Historia del rock: el sonido de la ciudad*. Ediciones Robinbook.

and shout”, traducido por “Muévanse todos” (originalmente interpretado por The Top notes y popularizada en principio por The Isley brothers y más tarde por los propios Beatles).

El siguiente grupo importante hace su aparición en 1960, son los Hooligans. En noviembre de 1960 fichan por Columbia después de triunfar en un concurso conducido por Jaime Ruiz del Pino en *Radio Éxitos*. Gracias a esto graban un primer EP. en el que se incluían los éxitos “Jamaica farewell” (“Adiós a Jamaica”) de Harry Belafonte, el éxito “Pitágoras” lanzado ese mismo año por el italiano Adriano Celentano, pero en este caso interpretado en castellano, “Heartbreak Hotel” (“Hotel de los corazones rotos”) de Elvis Presley y el tema que los lanzó a la fama, por el que aún son recordados y que trascendió en fama al original, “Pink shoe laces” (“Agujetas de color de rosa”) de Doddy Stevens.

En España editan dos EPs en 1962 que hacen las delicias de los incipientes “rockanroleiros”. Como narra Francisco Cervera: “Entonces empezamos a descubrir a los Teen Tops, que hacían rock and roll español, Los Hooligans, cosas que aquí todavía, la verdad es que no llegaban”. (F. Cervera, comunicación personal 3 de Febrero, 2017)

Estos Extended Play contienen los hits “Oh my Darling Clementine” (Clementina), canción tradicional estadounidense que fue versionada por Bobby Darin, “G.I. Blues” (“El blues del soldado”) de Elvis Presley, “Jambalaya” de Fats Domino. La famosa “Agujetas de color de rosa” anteriormente citada y “Old man river” (“Viejo río”) interpretada ya en los años 30 por Paul Robertson y posteriormente por Sammy Davis Jr.. Completan estos EP. dos temas del pionero del rock and roll mexicano Baldemar Huerta, también conocido como Eddie Medina y Freddy Fender. Este artista, conoce de primera mano el rock and roll estando en Estados Unidos y hace sus primeras composiciones siguiendo los cánones de este nuevo estilo musical. Estos dos temas son “No está aquí” y “Acapulco rock”. En 1963 lanzan un single en el que se encuentra otro de sus grandes éxitos, la canción “Despeinada”, tema del argentino Palito Ortega que sería versionada hasta la saciedad en nuestro país. Completa el single “Bat-Masterson” una canción con letra en castellano sobre el tema principal de la famosa serie de televisión. En 1964 editan su primer LP. con muchos de los grandes éxitos que hemos recogido anteriormente, a estos se añaden “La plume de ma tante” (“La pluma de mi tía”) de Hugo and Luigi, “In the

middle of an Island” (“In the middle of an island”) que ya había sido interpretadas por Tonny Bennet y Tennessee Ernie Ford, Money Honey de Elvis Presley y “The End” (“Al final”) the Earl Grant que también fue interpretada por Nancy Sinatra. También versionan en un EP. posterior “El Hokey Pokey” de The Champs, “Chatanooga choo choo”, el clásico de Glenn Miller que ya había sido interpretado en castellano por otro grupo mexicano, Los Loud Jets en 1961.

Testimonio de la explosión del beat y de la gran relevancia que toman los cuatro de Liverpool es un EP. dedicado completamente a versiones en castellano de los Beatles. Este contiene los siguientes temas: “Do you want to know a secret” (“El Secreto”), “I wanna be your man” (“Quiero ser tu hombre”), “She loves you” (“Te quise”) y “Please, please me” (“Estar contigo”).

Los Hooligans terminan su trayectoria musical en 1967. Es curioso destacar que entre sus últimas versiones se encuentra el famoso tema de los Bravos “Black is black”, traducido como “Negro es negro”. Las tornas se vuelven y la música made in Spain cruza el Atlántico para ser versionada.

Otro de los grupos pioneros del rock and roll mexicano son Los Locos del ritmo, conocidos en sus inicios como Pepe y sus locos del ritmo, inician su periplo en 1958, en el programa de radio 6:20. Pronto serán fichados por el sello discográfico Dimsa. Gracias a su participación en el concurso organizado por el Telesistema Mexicano en 1958 son premiados con un viaje a Estados Unidos donde participan en un concurso televisivo llamado “Original Amateur Hour” consiguiendo el segundo puesto. Son uno de los primeros grupos en grabar un disco en 1959, pero la edición y promoción de este tarda un año en salir a la luz, por lo que otros grupos como Los Rebeldes del rock triunfan antes que ellos en el mercado. Es uno de los pocos grupos que además de hacer los típicos covers de éxitos de los clásicos del rock and roll crean sus propias composiciones siguiendo los parámetros compositivos de este estilo musical. Encontramos en este primer álbum los covers “Baby don’t care” (“Nena no me importa”) y “A big hunk o’ love” (“Un gran pedazo de amor”) de Elvis Presley, “Old enough to love” (“Crecidito para Amar”) de Ricky Nelson, Geraldine de Jack Scott, la instrumental “Peter Gunn”, denominada “Pedro Pistolas” de Henry Mancini y una versión de la canción tradicional mexicana “La Cucaracha”.

Encontramos también composiciones propias de los componentes del grupo.

En 1961 editan un LP. en el que se incluyen “C’mon everybody” (“Aviéntense todos”) de Eddie Cochran, “What I’d say” (“Qué voy a hacer”) de Ray Charles, “Four Ases of love” (“Cuatro ases de amor”) de The Skee brothers, “Dynamite” (“Pólvora”) de Cliff Richard y “Tallahasee lassie” (“Chica alborotada”) de Freddy Cannon Completan el álbum el instrumental Estroncio 90 y algunas composiciones propias como “Triste noche”, “La chica más linda del mundo” o “Nena yo no sé”.

En 1962 graban un EP. en el que se contagian de la fiebre mundial del twist, prueba de ello son los temas “la bamba twist” y “la cucaracha twist”, completa el Extended Play una versión de “I’ve got a Woman” (“Yo tengo una novia”) de Ray Charles. Esta es la última grabación del cantante Toño de la Villa, ya que muere de cáncer. En este mismo año Columbia edita en España un E.P. con los temas anteriormente descritos, “La chica más linda del mundo”, “Pólvora” “Ten mi corazón” y “Chica alborotada”. Esta última tendrá un tremendo éxito en nuestro país siendo versionada por Ontiveros, Los Pekenikes y Los Sonor.

4.1.2. Los músicos y grupos extranjeros que se establecen en España

Gracias al tímido aperturismo impulsado por la etapa del desarrollismo franquista, España comienza a volver su mirada al exterior con el consiguiente impacto cultural que eso supone. La mejora económica, el progresivo urbanismo y la aparición del boom turístico propician la entrada de un tímido aire de modernización en el país. Los turistas traen consigo sus costumbres y con ello su cultura y su música. Muchos de ellos se sienten tan atraídos por las bondades del país que se establecen permanentemente. Entre estos se encuentran algunos músicos que contribuyen a que las corrientes más novedosas de la música pop y rock lleguen con más premura, siendo agentes partícipes en la gestación y posterior desarrollo de la música pop. Contribuyen no sólo con la entrada de discografía hasta entonces imposible de encontrar en el país, sino que algunos de ellos se convierten en protagonistas de primer orden, formando parte de las bandas que desarrollan su actividad artística en España, algunos de ellos sólo residen en nuestro país un tiempo limitado, pero otros echan raíces estableciendo aquí su residencia permanente. Entre estos músicos encontramos los más diversos orígenes, algunos proceden de Europa, otros de Iberoamérica, incluso entre sus filas encontramos algunos de nacionalidad asiática. Es importante resaltar que sin ellos el fenómeno del nacimiento y expansión del pop de un modo más precario y más tardíamente.

Grupos Indonesios:

Curiosamente hay grupos de esta nacionalidad entre las bandas extranjeras afincadas en España. Concretamente destacan los Blue Diamonds y Los Indonesios. Tiene especial importancia los Blue Diamonds ya que desarrollan su actividad en una fecha tan temprana como 1959.

Los Blue Diamonds son un dúo formado por dos hermanos de nacionalidad indonesia, Ruud, más conocido por Rudy y Riem de Wolff. Ambos se afincan en principio en Holanda. Influenciados por la música folklórica de su país de origen y por el incipiente rock and roll consiguen un estilo particular que fue denominado Indo-rock. En España se dan a conocer en 1959, cuando fichan por el sello Fontana. La mayoría de los temas son versiones de los grandes temas del rock and roll internacional, canciones con las que triunfan internacionalmente y que

son imitadas hasta la saciedad tales como “Ramona” o “Sukiyaki”. Tienen un gran éxito a nivel internacional en los primeros años de la década de los 60, lo que les permite hacer giras por Europa, América y Oceanía donde se convierten en verdaderos ídolos. Su estilo es deudor de los Everly Brothers, de los que versionan muchos de sus éxitos. Interpretan sus canciones en diversos idiomas. En España graban más de 15 EP. entre 1960 y 1966, algunos de estos contienen versiones en castellano, lo que les promociona aún más en España y en el mundo hispanoparlante. Dentro de la discografía publicada por el sello Fontana en nuestro país los EPs con temas en castellano son los que más importancia tienen, prueba de esto es el gran número de versiones que conoce uno de sus mayores éxitos internacionales, “Ramona”, que es versionado por muchos incipientes conjuntos y solistas españoles como Los Pekenikes, el Dúo Dinámico, Kurt Savoy o Tony and Charlie. En 1961 publican un EP que contiene además de este título, algunas versiones en castellano de éxitos como “Mona Lisa” de Nat King Cole, “Always” (“Siempre”) interpretado entre otros por Bobby Darin, “All of me” (“Para mí”) popularizada por Sarah Vaughan. En 1963 editan su segundo EP en castellano con el gran éxito de Kiu Sakamoto, “Sukiyaki”, este es versionado por músicos españoles como Lorenzo Valverde, Rudy Ventura o Francesca, además contiene la popular “María Dolores” de García Morcillo, “Casanova bésame” interpretada también por Aimable o el Dúo Juvents, y “I would” (“Un Desierto”) de Leslie Gore, que también es versionado en castellano por Franciska y Mina. En 1964 graban otro EP. en castellano con versiones de “You can never stop me loving you” (“Que te deje de querer mi amor”) de Johnny Tillotson, que versionan Los Sirex y Los 4 de la Torre, la italiana “Buona notte bambino” (“Buenas noches pequeño mío”) y el éxito de The Applejacks “Tell me when” (“Ya lo ves”). A partir del fenómeno beat su popularidad decae y aunque publican varios EPs más en castellano en nuestro país, no llegan a tener el impacto de sus anteriores álbumes. Como podemos observar por las canciones anteriormente mencionadas, su repertorio abarca desde temas melódicos hasta versiones más cercanas al fenómeno pop.

Los Indonesios es otra formación que desarrolla parte de su carrera profesional en España, como su nombre indica también proceden de este país. Inician su trayectoria cuando son contratados como músicos en un cruceiro de recreo y llegan a Holanda donde inician su carrera

profesional con el nombre de Black Magic. Realizan una gira por los Países Bajos, Alemania y Francia. Llegan a España en 1965, ya con el nombre de Los Indonesios, donde participan en el Festival de Conjuntos Músico Vocales de León, alzándose con el primer premio. Su estilo es deudor de Chuck Berry según sostienen ellos mismos,⁸ aunque en nuestro país tienen que adaptarse a un repertorio más conservador propuesto por Polydor, su discográfica, con la que editan un total de 3 EPs y un single, en los que interpretan obras tan dispares de cómo la famosa “La Montaña”, popularizada por José Guardiola, la castiza “Olé torero” o “I know you” de Dave Clark Five, más cercana al rock and roll, o una inevitable pieza de twist como “Twisting con los Indonesios”.

Algunas de las bandas pioneras de nuestro país tienen su origen en las bases americanas, como Joe and the Jaguars, conjunto integrado por soldados de la base militar de Torrejón de Ardoz. El grupo se forma en 1962 y es liderado por Joe Bennet, un guitarrista profesional que tiene experiencia como profesional ya que anteriormente había formado parte del grupo rockabilly norteamericano The Sparkletones. Se desplazan en sus permisos a Madrid donde se dan a conocer tocando en diversos festivales, también les favorece la visita a la base de Torrejón de Dion Dimucci⁹, el cantante de la formación Dion and the Belmonts, ya que la discográfica de este último se fija en ellos proponiéndoles la grabación de dos EPs, la fecha de edición de ambos discos es en 1964.

El primero de los EPs contiene dos temas instrumentales, “Memphis” de Chuck Berry y la castiza “La Hora” de Sellés y Portolés en una versión deudora del estilo surf de The Shadows. Completan el Extended Play “Kansas City” la canción de Leiber y Stonner popularizada a finales de los 50 por Wilbert Harrison y revisitada por los Beatles una década después y “Si yo tuviera un martillo” (“If I had a Hammer”) de Pete Seeger.

En el segundo de los EP. acompañan a una jovencísima Karina con un repertorio que

8 Domínguez, S. (2002). *Bienvenido Mr. Rock: los primeros grupos hispanos 1957-1975*. Madrid: Ediciones y Publicaciones SGAE. p. 370.

9 Dion Dimucci viene a España en 1963 para actuar en un programa de TVE con objeto de promocionar sus discos de la casa Hispavox. <http://cuadernosderock.blogspot.com.es/2010/06/joe-jaguars.html>

abarca el tema italiano “La misma Playa” (“Stessa Spiaggia, Stesso Mare”), el baile de moda “Hully Gully” (“Hully Gully Boy”), “No está bien” (“She’s a fool”) popularizada sobre todo por Leslie Gore y una versión en castellano del tema “Lawdy Lawdy”, de los belgas the Cousins traducida por “Vaya vaya”.

Joe Bennet graba en el mismo año y con la misma compañía un E.P. en solitario con temas ya interpretados íntegramente en inglés. Al terminar el servicio militar vuelven a su la banda se disuelve terminando su corta trayectoria.

Grupos Latinoamericanos:

Ya hemos analizado en el apartado anterior la importancia de grupos hispanoamericanos cuyas versiones en castellano contribuyen a popularizar el rock and roll en España. Pero hay otros grupos procedentes de Hispanoamérica que también contribuyen a la difusión de la música popular urbana estableciendo su residencia y actividad en nuestro país. La mayoría de estas formaciones, como veremos en el apartado de análisis musical, son más cercanos en estilo a la música ligera que a la música popular urbana, pero su gran popularidad y su capacidad para hacer versiones de todo tipo, entre las que se incluyen grandes éxitos procedentes de la cultura pop, contribuyen a difundir este repertorio.

Una de las formaciones más destacadas son los T.N.T. Se trata de un grupo de procedencia uruguaya que desarrolla su actividad entre 1958 y 1966. Está formado por tres hermanos, las iniciales de los nombres de estos corresponden al nombre del conjunto, Tony, Nelly y Tim. Aunque su repertorio es muy cercano a la denominada música ligera, contiene también temas de rock and roll y de pop, por lo que les considera integrantes de la Nueva Ola¹⁰, y uno de las formaciones pioneras del pop latino interpretado en castellano. En 1960 se encuentran en Argentina donde fichan para la compañía RCA Victor, grabando el gran éxito internacional “Eso”. En 1961 realizan una gira muy exitosa por Chile, Perú, Colombia y Venezuela. A partir de 1962 se establecen en España donde gozan de una notable popularidad, prueba de esta es su par-

10 Nueva Ola: Término que hace referencia a los músicos Iberoamericanos que surgen en los años 60 y que adoptan las corrientes de rock and roll Estadounidense a principios de la década y posteriormente las corrientes de música beat y pop de procedencia británica.



Fig. 9 T.N.T. Portada de Fonorama (s.f.). *Fonorama* n° 7.

ticipación como representantes de nuestro país en el Festival de Eurovisión de 1964¹¹. En nuestro país fichan por la discográfica Belter con la que editan una serie de EPs entre 1964 y 1966. En su repertorio podemos encontrar una gran variedad de temas pertenecientes a géneros en principio tan dispares como el tradicional folklórico español como “Triana Morena”, “Porrom-

pompero”, el folk americano con ejemplos como “Negra Rose Rosemarie” o “Las Guitarras del Diablo”, el rock and roll con como “Pin a medal on Joey” de James Darren (“Todo ya pasó Joey”)¹² o “Hey Baby” de Bruce Channel (“Hey Baby, Madison”), Sambas como “So Danço Samba” de Jobim y Moraes (“Yo quiero Samba”), los ritmos modernos juveniles procedentes de Italia como como “La Partita di Pallone” de Rita Pavone (“El Partido de Fútbol”), Madison como “Medianoche y Madison”, versiones de temas sacados de bandas sonoras como “Baby Elepahnt walk” de Mancini (“El pequeño Elefante”) versionados también por los Pájaros Locos, y por supuesto la música ligera propiamente dicha como “Eso, eso, eso”, “Que tengas suerte” o “Dos caras tiene la luna”.

Los T.N.T. aparecen acompañados por una pequeña formación musical cercana a la tradicional orquesta de *swing*, por lo que la sonoridad de este trío está imbuida de ese espíritu, se caracterizan por los cuidados juegos de voces, todo ello contribuye a conformar un estilo melódico que ayuda a la aceptación del pop por parte de un público más amplio y conservador, eso sí, en su versión más ligera.

Los Impala son una de las bandas pioneras del rock and roll en su país natal, Venezuela. Proceden de Montevideo y sus inicios datan de 1958, cuando interpretan versiones de éxitos

11 En 1964 representan a España en el Festival de Eurovisión celebrado en Copenhague con el nombre de Tim, Nelly and Tony por cuestiones de derechos de registro. Se presentan con la canción “Caracola” obteniendo el puesto número 12.

12 Las traducciones de los temas internacionales interpretados por T.N.T. y por otros artistas de la casa Belter aparecen bajo la autoría de C. Mapel, que no es otro que el inefable Augusto Alguero.

internacionales del pop, pero a lo largo de su andadura sufren diversos cambios en la formación del grupo llegando a disolverse en 1961. En 1963 vuelven a formarse grabando su primer álbum *Conozca a los Impala*, bajo el sello Velvet, en este podemos encontrar versiones de clásicos de rock and roll y covers de la entonces reciente música beat. Dentro del estilo rock and roll podemos destacar “Corina” (“Corrine Corrina”) de Big Joe Turner popularizada por Ray Peterson, “Hully Gully Surf” o “Be-bop-a-lula” de Gene Vincent, Tierra Maravillosa (“Wonderful land”) de Jerry Lordan o “Hey Baby” de Bruce Channel. Siguiendo la corriente de la *british invasión* encontramos un cover de “My Bonnie”, una versión del tema tradicional escocés con el que acompañaron los Beatles a Tony Sheridan y “I saw here standing there” (“La vi parada allí”) y “Quiero tener tu mano” (“I want to hold your hand”) de los Beatles. Cabe destacar una versión de “Cotton Fields” (“Campos de Algodón”), canción popular americana perteneciente al repertorio de Leadbelly que sería popularizada a finales de los 60 por la Creedence Clearwater. En 1964 graban el LP. *Los Impala*, álbum en el que se incrementan las versiones en castellano de temas de The Beatles, como “De mí para tí” (“From me to you”), “Muévanse todos” (“Twist and Shout”), “El Niñito” (“Boys”) o “Compláceme” (“Please, Please me”). En 1965 editan el álbum *Nuevamente los Impala*, en este incluyen nuevas versiones como “Ella es una mujer” (“She’s a woman”) nuevamente de los Beatles, Do wah diddy diddy de Manfred Mann, una versión del tema soul “Me siento bien” (“I feel good”) de James Brown o el clásico del rock and roll, “Cremoso puré de papas” (“Creamy mashed potatoes”) de Duane Eddy. En el año 66 editan dos LPs en Venezuela, el primero *Los Impala 66*, contiene de nuevo tres versiones de los Beatles, “Estoy perdido” (“I’m a Loser”) “La noche anterior” (“The night before”) y “Ayer” (“Yesterday”), pero el resto de los temas son de composición propia. Esta tendencia se sigue en el siguiente LP. *Los Impala y su música*, álbum en el que todos los temas son de la autoría del grupo. En este mismo año la bailarina Sandra Le Brock les conmina para que viajen a nuestro país, de hecho les abre el camino recomendándoselos a su marido, el compositor y arreglista

Adolfo Waitzman¹³, director artístico del sello Sonoplay. Graban con esta casa un EP. con temas de composición propia que hacen las delicias de la crítica “El estilo de los Impala es lo más personal posible y no se parece a ningún otro”¹⁴, ellos mismos afirman “Interpretamos beat, pero mantenemos cierto sabor de nuestro país (...) en Caracas la música se nos daba bien. Teníamos muchos “fans”, pero para un grupo que aspira al máximo, España, la madre patria, es donde debe alcanzar la alternativa.. y nosotros llegamos con la ilusión, con la esperanza y con casi la seguridad de que nos recibiréis con los brazos abiertos”¹⁵ Con esta declaración de principios se introducen en nuestro país. Gozaron de una buena campaña de marketing, participaron en la película *El Flautista de Hamelín*, junto a Miguel Ríos y Los Botines de Camilo Sesto. Entre su repertorio editado en España destacan especialmente los temas “Cada Vez” y “Taxi”, verdaderos exponentes de la música beat realizada en la España del momento.

Durante la primera década de los años 60 hay un gran número de músicos de música ligera, procedentes del otro lado del Atlántico, que desarrollan su carrera artística en nuestro país. Se mencionan aquí porque obtienen en estos años un gran número de ventas y en alguna ocasión hacen alguna versión cercana al pop, aunque con unos arreglos tan conservadores que pierden por completo su esencia. Entre estos podemos citar a Los Tres Sudamericanos, Los Cinco Latinos, Elder Barber o Luis Aguilé. De entre estos destacan Los Cinco Latinos, que como veremos en el apartado de análisis musical copan las listas de éxitos de principios de los 60.



Fig. 10 Los Cinco Latinos. (s.f.). *Fonorama* n°6, p.6.

13 Adolfo Waitzman Goldstein fue un músico y arreglista argentino afincado en España desde los años 60. Se hace popular como compositor de bandas sonoras para cine y televisión. Es responsable entre otras de la popular cabecera del programa *1,2,3 responde...responda otra vez* o de las bandas sonoras de *Atraco a las tres* (José María Forqué, 1962), *Los chicos con las chicas* (Javier Aguirre, 1967) o *Las cuatro Bodas de Marisol* (Luis Lucía 1967).

14 En la revista *Fans* n° 81, Barcelona 1966, p. 31. Referenciado en el libro Oró, À. (2001). *La legión extranjera: foráneos en la España musical de los sesenta*. Editorial Milenio. p. 81.

15 En la revista *Fans* n° 81, Barcelona 1966, p. 31. Referenciado en el libro Oró, À. (2001). *La legión extranjera: foráneos en la España musical de los sesenta*. Editorial Milenio.

Grupos Británicos:

Gracias al fenómeno del Turismo llegan a España diversos músicos procedentes de Europa instalándose en nuestro país. Las grandes capitales y la costa son las principales zonas donde ejercen su actividad creando una gran influencia en los músicos del país. Como nos narra Agustín Rodríguez, guitarrista de los Ángeles:

En Torremolinos había una modernidad..., todos con los pelos tipo los Beatles, yo conocí allí a George Harrison a Vince Taylor, al rítmica de los Rolling (...) Empezamos a aprender el pop real. Salimos de ver los Big Sound, un grupo que había en Torremolinos, que alternaban con nosotros en el mismo club, estaban Bob, John y Bill. Entonces nosotros empezamos a aprender de ellos el pop, los sonidos de las guitarras, nos fuimos influenciando, cambiando instrumentos, ellos nos vendieron instrumentos buenos que traían de Londres. (A. Rodríguez, comunicación personal 20 de Enero, 2012)

A continuación vamos a describir la actividad de algunos de los principales grupos extranjeros asentados en España en el periodo que nos ocupa. Destacan en primer lugar los Diamond Boys, grupo procedente de Gibraltar, compuesto por el más tarde exitosísimo Albert Hammond (vocalista y guitarra), su hermano Leslie John (bajo), Richard Cartwright (Guitarra y voz)



Fig. 11 The Tomcats. *Paint It Black*

y Luis Vinet (batería). Publican un EP en 1963 con el sello RCA Victor que contiene algunas versiones como la popular “Popotitos” (“Bonnye Moronie”) de Larry Williams, popularizada en castellano por los Teen Tops, “What’d I Say” de Ray Charles o “O Canganceiro” de Domenico Modugno. Pronto se disuelven, aunque Albert Hammond y Richard Cartwright forman

un dúo con el nombre de Albert y Richard con el que publican algunos singles con la misma compañía, versionando temas tan populares como “El ritmo de la lluvia” (“The rythm of the rain”) de The Cascades, “Devuélvase al remitente” (“Return to sender”) de Elvis Presley o “Da

dou ron ron” de The Crystals, incluso graban un E.P. acompañados por los Flaps.

The Tomcats es el primer grupo inglés que se establece en España. Llegan a Madrid en 1965 con la intención de triunfar. La ola beat cala poco a poco en el país y para estas fechas hay cierta demanda de grupos que interpretan temas con el estilo y la imagen parecida a los Beatles. Consiguen un contrato para tocar en el Club Consulado, aunque los aires de modernidad en los que están imbuidos aún chocan por estos lares, La revista Fans explica que “Los muchachos lucen unas asombrosas pelambreras (...) los Tomcats lucen unos bien poblados cráneos como tantos otros conjuntos foráneos, pero se asemejan en eso: en el pelo, porque su música es distinta y personal” a lo que los Tomcats replican “En Inglaterra desde hace casi diez años, los muchachos llevamos el pelo así”¹⁶ Los Tomcats ejercen su radio de acción sobre todo en el norte de España, son invitados a actuar en la base de Torrejón de Ardoz y participan en la 1ª Edición del Certamen de Conjuntos Músico Vocales de León. En 1966 graban con la casa discográfica Phillips 4 EP. que contienen *covers* de las mejores bandas del momento, versionan en inglés “Get of my cloud”, “Satisfaction”, “19th Nervous Breakdown” y “Paint It black” de Los Rolling Stones, “Yesterday” de The Beatles, “For your love” de The Yardbirds, “Road Runner” interpretada también por Pretty Things y The Zombies, “Somebody Help me” de The Spencer Davis group y “Monday, Monday” de “The Mamas and the Papas”. También se atreven con curiosas versiones de temas tan castizos como un instrumental de “Macarena” y “A tu vera” y “Pena, penita, pena” interpretadas en un precario castellano. Es muy destacable el tema “Running at shadows”, una de las pocas composiciones propias, de una elevada calidad. Es muy interesante la presencia de este grupo en nuestro país, sobre todo por su destacable sonido garaje. Algunos de los temas del grupo aparecen de banda sonora de la película *Operación Secretaria* de Mariano Ozores¹⁷. A finales del 66 Los Tomcats vuelven a su país, pero en su corta estancia contribuyen a fomentar un sonido garaje poco difundido entonces en España.

Otro grupo destacable son The End, aunque se establecen a finales del 66 en España hago una breve referencia al grupo británico. The End es considerada por la crítica una de las mejo-

16 L.S. GUMAS (1966), “Los Tomcats y su ritmo “Sweet Beat” Fans nº 45 Barcelona. p. 24 . Recogido en Oró, À. (2001). *La legión extranjera: foráneos en la España musical de los sesenta*. Editorial Milenio.p. 51.

17 Ozores, M. (1966). *Operación Secretaria*. [cinta cinematográfica]. España: Estela Films.

res bandas extranjeras que se afincan en España. Como garantía de calidad basta señalar que Bill Wyman, el bajista de Rolling Stones es su productor. En el 66 graban con la casa discográfica Sonoplay, Como apunta Oró (2001): “En 1966 Adolfo Waitzman, el responsable del sello español Sonoplay, quiere lanzar a un grupo británico en el mercado hispánico. Bill Wyman llega a un acuerdo para que Sonoplay fiche a sus discípulos y Glyn Johns¹⁸, un personaje que tendrá mucho que ver con la carrera de The End” (p. 123).

Edita dos singles, el primero contiene dos temas propios “Yo-Yo” y “Why”, con un estilo cercano al rhythm and blues británico de la época, el segundo Single incide en este estilo con dos versiones “You’d better do something” de Don Covay y “Show me de Joe Tex”. Como hemos dicho su estilo se puede clasificar de rhythm and blues con tintes soul, unos estupendos juegos de voces y un sonido en ocasiones cercano al garaje, aunque más pulido. Pronto abandonan este estilo para pasarse a la psicodelia ya en 1967. Participan en la mítica película 1,2,3 al Escondite inglés de Iván Zulueta¹⁹

También encontramos grupos procedentes de Alemania como The Vampires. Naturales de Hannan, Alemania llegan a España en 1965, al igual que los Tomcats vienen con la intención de triunfar en nuestro país, ya que piensan que al ser territorio aún poco explotado pueden tener más posibilidades que en su propio país de origen, Como recoge Oró (2001):

Considerábamos que aquí existen más posibilidades de triunfo que en Alemania. Allí por una parte, existen demasiados conjuntos musicales; y por otra, se trabaja sin descansar las ocho horas laborales. En España un conjunto actúa en una sala de fiestas o club como atracción y en Alemania es la orquesta la que debe estar actuando durante todo el tiempo que el local está abierto²⁰.

Al llegar a España comienzan actuar en algunos de los Clubes más importantes de Madrid Como Florida Park, Victoria o Consulado. En 1966 participan en el Festival Internacional de

18 Glyn Johns Famoso ingeniero de sonido, músico y productor británico. Trabaja con bandas tan importantes como Rolling Stones, The Who, Eric Clapton, The Beatles, Small Faces o Led Zeppelin entre otras.

19 Zulueta, Iván. (1969). *1,2,3, al Escondite inglés*[cinta cinematográfica]. España: José Luis Borau.

20 Trialasos (1967) “The Vampires” *Claro de Luna n° 414* Barcelona. Referenciado en (Oró, À. (2001). *La legión extranjera: foráneos en la España musical de los sesenta*. Editorial Milenio.p. 77.

Conjuntos Música Vocales Ciudad De León, obteniendo un notable 2º Puesto, interpretando la única canción en castellano que tenían en su repertorio, “Déjala dormir”. Fichan con la discográfica Sesión con la que grabarían 2 EPs y 2 Singles. En estas grabaciones podemos encontrar además de algunos temas propios, versiones interpretadas en inglés como “Sha-la-la-la-lee” de Small Faces, “Hang on sloopy” de The McCois, “For your love” de The Yardbirds, “Something you got” de Wilson Pickett, “Walking in the sun” de The Shangri-Las o “Twist and Shout” popularizada por The Beatles. Con este repertorio el grupo consigue colocarse como número uno en los incipientes *40 principales* y actuar en *El Gran Musical* en directo. Su sonido tiene tintes de Rhythm and Blues y beat, con claras influencias de la música negra, aunque con el tiempo su sonido evoluciona hacia el rock progresivo.

Además de las formaciones extranjeras que realizan su actividad en España destacan especialmente los músicos que establecen su residencia en nuestro país formando parte de algunos de los conjuntos fundacionales del pop español. Destacan Antonio Morales “Junior”, nacido en Filipinas, miembro de Los Pekenikes y posteriormente de Los Brincos, el alemán Mike Kennedy, vocalista de Los Bravos, el holandés Tony Ronald y el dúo Johnny and Charlie, hermanos holandeses autores de la famosa “La Yenka”.²¹

21 Para más información sobre los músicos extranjeros que se establecen en España en los años 60 se puede consultar el libro Oró, Á. (2001). *La legión extranjera: foráneos en la España musical de los sesenta*. Lleida: Editorial Milenio.

4.1.3. La Prensa Musical

La prensa musical es uno de los agentes que contribuyen en gran medida a la difusión de la incipiente música pop durante los primeros años de la década de los 60. La prensa musical, como medio de comunicación de masas es un importante instrumento para la industria discográfica que tiene como principal objetivo el crear un mercado favorable al consumo del disco.

Prensa no especializada

A la hora de analizar la responsabilidad de la prensa como vehículo difusor del fenómeno que nos ocupa no debemos olvidar las publicaciones de información general. En este tipo de prensa podemos encontrar secciones fijas dedicadas al mundo del pop. La prensa no especializada aunque no suele dedicar mucho espacio a estas secciones tiene la ventaja de contar con una mayor tirada por lo que puede llegar a más público.

Podemos dividir estas publicaciones en dos tipos, revistas y periódicos.

Revistas

En las revistas aparece frecuentemente una sección dedicada a la música pop. Esta suele ser poco especializada. Esta sección suele estar redactada por un crítico reconocido o por un comunicador procedente de la radio o de la televisión. En estas páginas podemos encontrar una crítica de discos que suele ser favorable ya que tiene una intención publicitaria, alguna pequeña entrevista y breves noticias tanto nacionales o internacionales de estrellas ya consagradas. A veces pueden aparecer listas de éxitos que están elaboradas por el redactor de esta sección, en ocasiones son los propios lectores los que tienen la oportunidad de votar una lista previamente seleccionada por el crítico. Fuera de esta sección encontramos noticias de la denominada prensa del corazón que se hacen eco de la vida personal de los ídolos de la canción.

Prensa Diaria

La prensa diaria también se ocupa brevemente de la música pop. Suele haber una pequeña sección semanal dedicada a esto. Por otro lado podemos encontrar información de carácter publicitario acerca de los eventos culturales que se van a celebrar en breve y alguna pequeña reseña crítica de los acontecimientos más trascendentes.

Al preguntarle a Ordovás por los cauces por los que penetra el pop en España nos contes-

ta: “La radio, las emisoras de radio y después también las revistas, porque evidentemente las fotografías de Elvis Presley y Bill Halley y la noticia de que aparece el rock and roll aparecen en las revistas generales, hasta que se editan las primeras revistas musicales” (J. Ordovás, comunicación personal, 3 de Febrero, 2017).

Prensa Especializada

Prensa Musical

Como hemos expuesto anteriormente el fenómeno de la “música juvenil” nace en EEUU en los años 50 y eclosiona internacionalmente en la segunda mitad de los 50. España no será una excepción aunque llega a nuestro país tímidamente y de manera algo tardía. La prensa musical no será una excepción. Como afirma Pardo (2015):

En los años sesenta los aficionados al rock y al pop estábamos huérfanos de información musical. Todo lo que creíamos saber lo habíamos escuchado en los programas de Pepe Palau, Ernesto Lacalle, Raúl Matas y/o Ángel Álvarez. Ellos eran nuestros únicos guías (...). La prensa no complementaba la información sonora porque, simplemente, ni existían revistas ni los grandes periódicos querían rebajarse a hablar de melenudos, teddy boys, rockeros y demás fauna de mal vivir. (p. 98)

Una de las primeras noticias sobre el rock and roll la encontramos en una fecha tan temprana como Diciembre de 1956 en la revista *Discofilia*, especializada en música, pero en este caso clásica, en un artículo titulado “Rock and Roll” Frenesí del momento²². En este artículo se hace una feroz crítica del nuevo ritmo exportado de Estados Unidos, tanto a nivel moral como técnico.

En 1959 encontramos los primeros intentos de editar prensa especializada en música juvenil. La revista *Mosaico Musical* nace en octubre de este año, en esta podemos observar el dominio de la música ligera italiana pero también se hace eco de la música francesa y de “*el rock alocado y censurado de la nueva juventud americana*”. (Espada, 1976, p. 15). Encontramos en esta revista por primera vez una lista de éxitos, denominado “*Cuadro de honor*” en la que se recogen los 50 primeros éxitos.

22 Ríos, J. (Diciembre de 1956). “Rock and roll” Frenesí del momento. *Discofilia*, p. 389.

Siguiendo la estela de la revista anterior y con un contenido similar aparece en junio de 1960 la revista musical *Música y Canciones*. En esta encontramos secciones tan curiosas como *Nuestro horóscopo musical*, *Rock and Roll*, una sección dedicada a vocabulario inglés, *Internationale Hit- Parade* sección que informa *hits parades* de países como Estados Unidos, Países Bajos, Dinamarca, Francia o Suiza, *Al servicio del Disco*, sección en la que se dan noticias acerca de los discos editados en nuestro país, *Buzón del Lector*, sección en la que se recogen las cartas de los lectores y *Jazz Club*, sección dedicada a la música de jazz. El contenido se completa con noticias de los principales protagonistas del género, reportajes sobre Festivales de la Canción, como el I Festival de Jerez y alguna entrevista como la realizada a Dalida²³. En esta revista podemos encontrar noticias de artistas de música popular urbana como Paul Anka, de cantantes de música ligera como Luis Mariano, de música francesa como Edit Piaf y Maurice Chevalier y de música folklórica como Pepe Marchena o Carmen Sevilla. Estamos hablando de los inicios de la prensa musical, por lo que no es de extrañar que se recojan géneros tan dispares en una misma publicación.

Estas dos primeras revistas tienen poco recorrido, *Mosaico Musical* tiene como fecha de cierre el 15 de diciembre de 1960 (con 19 números editados) y *Música y Canciones* edita su último número a finales de Marzo del 61 (con un total de 17 números editados), a pesar de ello estas dos publicaciones cuentan con el gran mérito de ser las pioneras en este terreno.

Tras los primeros intentos anteriormente expuestos nace la primera revista musical especializada plenamente consolidada, esta aparece con el nombre de *Discóbolo* el 1 de abril de 1962 y tendrá continuidad hasta primeros de abril del 71. Tiene un carácter quincenal hasta enero del 68 y semanal a partir de esta fecha. Se publican un total de 269 números. A este respecto Pardo (2015) recoge: “Por aquí tuvimos dos revistas pioneras, ambas editadas en Madrid con más entusiasmo que medios. Tuvieron una vida breve pero nos marcaron de alguna manera. La primera fue *Discóbolo*” (p.99).

Esta primera revista, con carácter eminentemente juvenil, nace de la necesidad de dar eco al nuevo fenómeno de la música pop. La industria discográfica aún está en mantillas, pero

23 Murat, J. P. (1 de Septiembre de 1960). Entrevista a Dalida. *Música y Canciones*.

poco a poco va tomando fuerza y esta encuentra en las revistas musicales el vehículo ideal para dar publicidad al incipiente mercado. Durante la década de los 60 la publicidad se incrementa exponencialmente gracias en parte a las publicaciones que nacen para apoyar esta industria discográfica, que experimenta un progresivo aumento en producción y consumo. Estas primeras revistas encuentran un campo virgen con las dificultades propias de tales circunstancias, a pesar de ello se inicia este fenómeno con la necesaria innovación que ello requiere. Se trata de revistas dirigidas al sector de la población juvenil, con el fin de que puedan encontrar en sus páginas toda la información del mundo de la música pop, ya sean discos, conciertos, críticas, listas de éxitos o noticias de los recién encumbrados ídolos.

La revista *Discóbolo* debe su existencia principalmente a Federico Halpern, periodista que estará al servicio de dicha publicación durante su extensa trayectoria. Esta revista da su primera oportunidad a jóvenes profesionales que más tarde se con-



Fig. 12 Portada de *Discóbolo*. (15 Septiembre 1962). *Discóbolo*, Año 1 n°12.

solidan en este campo, entre ellos cabe destacar a Fernando Salaverri. También tiene redactores muy implicados con la música, como nos cuenta Pardo (2015, p. 100) podemos encontrar entre sus filas a Carlos Guitart, bajista de Los Sonor y Los Flecós, o Alfonso Eduardo, locutor del programa radiofónico *Explosión 60*.

Entre las páginas de *Discóbolo* se pueden encontrar reportajes sobre los ídolos del momento, noticias del mundo de la música juvenil, reportajes sobre Festivales de la Canción, como el Festival de la Canción del Duero²⁴, entrevistas, crítica de los discos editados en el momento y posters. *Discóbolo* tiene un marcado carácter nacional, aunque también recoge la información internacional del momento.

La siguiente revista en ver la luz es la mítica *Fonorama*, esta nace en Noviembre de 1963

24 Festival de la Canción del Duero. (15 de Septiembre de 1962). *Discóbolo*, p. 3.

y continúa su trayectoria hasta Noviembre de 1968. Su aparición es algo irregular siendo de tirada mensual desde el nº 1 al 19 y desde el 40 al 50 y de tirada quincenal entre los números 20 y 39.

Al igual que *Discóbolo*, *Fonorama* está editada por un grupo de jóvenes aficionados a la música juvenil, que suplen sus carencias técnicas con el entusiasmo propio del apasionado seguidor de este nuevo fenómeno cultural. Entre los primeros redactores encontramos al gran Miguel Ángel Nieto, máximo responsable del nacimiento de los míticos Festivales del Price y locutor del programa de radio *Nosotros los Jóvenes*. Nieto nos narra al respecto:

A mí me llaman para montar la revista *Fonorama*, pero claro, yo no podía ser el director porque no tenía el título, yo aparezco como redactor jefe. Contrataron a un periodista que era un hombre que no tenía nada que ver con la música. Él ponía su título de periodista, su número de registro y eso sí lo que exigió fue , “Yo quiero leerme bien todos los textos que se publiquen en la revista porque si no podéis meter algo que me comprometa”. El que salía perjudicado era el director, e iba al Tribunal de Orden Público directo y bueno, pues ahí empezamos a montar la



Fig. 13 Portada de Fonorama. (s.f.). *Fonorama* n°8.

revista. La redacción de *Fonorama* estaba en el mismo piso en el que Larra se pegó el tiro, tenían una revista de chicas, una revista de Supermercados, luego tenían la revista publicitaria que es la que les daba mucho dinero y *Fonorama* que les daba prestigio juvenil. (M. A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017)

Otro de los responsables de dicha publicación es José Luis Álvarez. Como señala Pardo (2015, p. 101): “Este periodista es uno de los mayores conocedores de los orígenes de la música pop, que luego ayudó a difundir con la reedición de numerosos artistas en su sello Cocodrilo” (p. 101). *Fonorama* cuenta entre sus filas con Eladio Ramos y Roberto Sánchez Miranda. Encontramos en sus páginas importantes innovaciones como una *Breve historia del jazz*, *Historia*

de la música en comics, una estupenda *Historia del Rock* redactada por José Luis Álvarez, una guía del pop de grupos internacionales, entrevistas, críticas, una sección dedicada a la música clásica, publicidad discográfica, una sección dedicada al cine musical, otra dedicada a los incipientes programas de música juvenil de televisión y radio y un *hit parade* elaborado por la propia revista. En los primeros números destaca la sección *¿Por qué se lucha contra la música moderna?*²⁵, en la que se cuentan las vicisitudes por las que tienen que pasar los jóvenes amantes de la música moderna en su lucha por ser respetados por una sociedad conservadora que rechaza este movimiento juvenil. También destaca una sección dedicada a poner en contacto a los incipientes músicos con el fin de formar conjuntos o adquirir instrumentos. Se trata por tanto de una de las revistas más influyentes para la difusión de la música popular urbana en nuestro país. Como afirma Espada (1976): “Quizás sea su principal triunfo un gran reportaje en exclusiva con los Beatles durante su visita España en el verano de 1965. Gran triunfo porque ninguna otra revista o diario nacional consiguió entrevistar al famoso grupo (p. 21)”. Efectivamente, podemos encontrar el amplio reportaje a todo color en el número doble nº 14-15. José Luis Álvarez narra:

De pronto, el notición, el Sr. Epstein había mandado un telegrama a Francisco Bermúdez para que acudiera a Londres a fin de formalizar el contrato para la venida de The Beatles a España. Eso cambió todo, teníamos que dedicar páginas especiales para ello, no teníamos ni idea de que se nos concediera la gran exclusiva (...). Y llegaron las fechas clave, la llegada, la rueda de prensa, y el notición, el Sr. Epstein nos conseguía y otorgaba la exclusividad de una entrevista privada con John, Paul, George y Ringo, en sus propias habitaciones del Hotel Fénix.²⁶

También reseñamos la aparición de una publicación nacida a la luz de Fonorama *Cymbal-Fonorama* que se ve truncada ya que sólo publica un número concretamente en mayo de 1966.

El 22 de mayo de 1965 aparece la tercera de las míticas revistas musicales de este periodo, esta no es otra que la revista *Fans*, publicación que se prolonga hasta el 23 de octubre de 1967. Bruguera lanza esta publicación que consta de un total de 126 números y tiene una periodicidad

25 Jeannot. (Diciembre de 1963). *¿Por qué se lucha contra la música moderna?*. *Fonorama*, Nº 2. p. 14

26 Información extraída de la contraportada de la reedición de los números 14-15 de la revista *Fonorama*.



Fig. 14 Portada de Fans. (16 Agosto 1965). *Fans* n°12.

amplio público.

Las historietas protagonizadas por ídolos del pop tienen como precedente la “revista juvenil femenina” *Confidencias del Dúo Dinámico*, revista dedicada en exclusiva al sin par Dúo.

La siguiente revista en hacer su aparición es *Alta Fidelidad*, nace en septiembre de 1965 prolongando su existencia hasta abril de 1968. Con un total de 33 números publicados tiene en principio una periodicidad mensual y a partir del n° 24 cambia a una periodicidad quincenal. Los máximos responsables de esta publicación son Consuelo Rioja y Fernando Sahuquillo. Se trata de una revista de eminentemente amateur y por lo tanto se caracteriza por cierta falta de coherencia. A partir del n° 21 la revista goza de una gran mejora en cuanto a la ca-

semanal. Si las anteriores revistas están dirigidas a un público joven esta dedica sus esfuerzos a captar a un incipiente público adolescente, más joven aún. Tiene un estilo más desenfadado e infantil con tintes de tebeo, ya que entre sus secciones hay viñetas en las que los ídolos del momento tales como los Rita Pavone, Silvie Vartán o The Animals ejercen de protagonistas. Por sus páginas pasan dibujantes de la talla de Ibáñez o Escobar entre otros. Es la menos especializada de las tres, con un tono casi naif pero precisamente por ello capta a un



Fig. 15 Portada Confidencia del Dúo Dinámico. (s.f.). *Confidencias del Dúo Dinámico* n°46.

lidad de sus contenidos, esto se debe a la entrada en ella de un grupo de profesionales procedentes de la cadena S.E.R. entre cuyas filas se encuentra el destacado periodista Rafael Revert. Sus contenidos se basan en breves entrevistas y reportajes que aunque tienen poco rigor periodístico están acompañados de lujosas ilustraciones gráficas. Destaca el reportaje dedicado al mítico programa radiofónico *El gran musical* de Tomás Martín Blanco. Rafael Revert nos cuenta:

Hace muchísimos años ya, esa fue la primera revista en la que me metí, era una revista de un matrimonio de amigos, estuve allí trabajando un par de años (...) luego ya hicimos el *Gran Musical*, pero esa fue la primera. Funcionaba bastante bien también. No me acuerdo por qué lo dejamos, se que duró una temporada. (R. Revert, 23 de Febrero, 2017).

El 7 de mayo de 1965 ve la luz la Revista *Prensa Musical Internacional*, su periodicidad es semanal aunque su tirada es algo irregular. Cierra un año más tarde, el 30 de enero de 1966, tiene una trayectoria muy corta que cuenta con un total de 34 números. Se caracteriza por ser la primera publicación con formato de periódico. El redactor jefe es José Asensi Blasco y entre sus filas cuenta con el anteriormente citado Miguel Ángel Nieto y con Manuel Espín. También colaboran críticos procedentes del mundo radiofónico como Miguel de los Santos o Mariano de la Banda. En esta encontramos una lista conformada por los 10 éxitos más importantes de la semana, entrevistas, reportajes de la actualidad de la música juvenil, la sección *Festivales de España*, dedicada a los Festivales de la canción, una sección dedicada a la música clásica e incluso una sección dedicada a la moda juvenil denominada *Lo que la juventud prefiere*.

Posteriormente aparece la revista *Quid*, dirigida por el propio José Asensi Blasco. Con una periodicidad quincenal esta publicación hace su aparición el 9 de junio de 1966, aunque su trayectoria también es efímera ya que su último número se publica el 1 de noviembre de 1966, con un total de 24 números publicados. Se trata de una revista de gran formato, con un grafismo muy innovador y contenidos ciertamente sensacionalistas. Desde el punto de vista del contenido es algo escasa pero suple esta carencia con sus impactantes grafismos.

Por último mencionamos la revista *Special*, que con una periodicidad mensual hace su aparición en enero de 1966 y edita su último número en octubre de 1966. Cabe destacar su procedencia, Palma de Mayorca. Se trata pues de una de las pocas revistas que no se editan ni

en Madrid ni en Barcelona. Su principal artífice es Roberto Andréu, otro periodista procedente del mundo de la radio. Aunque podemos clasificarla como una “revista de provincias” cuenta con la colaboración de dos corresponsales ubicados en los dos principales centros de acción musical, José Salas en Madrid y Valero Muñoz den Barcelona.

Con respecto a las revistas musicales destacamos por último *Ritmo*, la revista decana de la música clásica en nuestro país. Comienza a publicarse en 1929 y actualmente sigue su actividad. Aunque anteriormente se ocupa de algún evento de música ligera como el nacimiento del Festival de Benidorm, es a partir de Diciembre de 1959 cuando se introduce una sección denominada *El mundo de la música ligera*, en la que se incluyen noticias, críticas de discos e interesantes artículos de opinión en los que se debate sobre este género musical. El tono es muy culto, como corresponde a la publicación y en ocasiones observamos críticas feroces al nuevo fenómeno de la música juvenil, sobre todo en lo que respecta a su componente “extranjerizante”. Transcribimos aquí la justificación del porqué de esta nueva sección en una publicación dedicada a la música culta:

“Actualmente se destacan en el mundo melodías que, bajo las distintas formas de difusión -discos, ediciones gráficas, bandas o cintas sonoras, etc.-, son escuchadas por millones de personas, convirtiéndose en éxitos artísticos y comerciales que merecen la atención de los medios musicales de nuestro país y del extranjero; y por ello, RITMO cree interesante para sus lectores dedicar un espacio para informarles sobre esa otra música que, en forma de melodía, es mejor acogida en los principales países del mundo, comenzando por el nuestro. En esta sección detallamos, en primer lugar, las obras españolas, y después las extranjeras, citando el autor y la firma editorial que controle los derechos de edición de las mismas.

Con ello espiramos a prestar un necesario servicio informativo, cuyo vacío desea llenar RITMO desde este rincón, que ampliaremos poco a poco, si de quienes hemos de recibir su más entusiasta colaboración no nos la escatima: autores, editoriales, productoras: fonográficas, etc., etc.”²⁷

27 El mundo de la música ligera. (Diciembre de 1959) *Ritmo*. vol. 30. Nº 307, p. 23.

Prensa especializada en radio y televisión

Como queda demostrado en este estudio, la Cadena S.E.R. (Sociedad Española de Radiodifusión) siempre apostó por los programas musicales. La revista oficial de dicha cadena es la *Revista Ondas*, en esta encontramos desde el año 59 una sección dedicada al programa *Discomanía*, redactada por el propio Raúl Matas, se recogen en la misma las noticias más significativas de la música moderna, una crítica de los discos del momento y con una periodicidad mensual la lista de éxitos del programa. En ocasiones también aparecen reflejados los éxitos internacionales de países como Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia o Italia. A partir de 1966 esta sección aparece sustituida por otra dedicada a *El Gran Musical*. Está dirigida por Tomás Martín Blanco, otro de los grandes locutores de la radio musical de esta cadena, que con su programa del mismo nombre consigue altas cotas de popularidad. Su programa se caracteriza por la alta participación del público juvenil. Posteriormente se editaría una revista independiente con el mismo nombre (ya en abril del 69).

Además de la sección dedicada al programa que hemos recogido en la *Revista Ondas*, el propio Raúl Matas pone en marcha la edición de dos revistas independientes con el mismo nombre. La primera de ellas aparece con una periodicidad mensual. Dicha revista ve la luz en abril de 1959 y termina su tirada en 1965, apareciendo en enero de 1966 otra revista del mismo nombre y con la misma periodicidad aunque con cambio de formato. Su tirada se prolongará hasta septiembre de 1966 con lo que esta última etapa tendrá un



Fig. 16 Portada de Ondas. (Julio, 1965). Revista Ondas n.º303.

total de 8 números publicados. Se trata de una revista cercana al boletín tanto en su formato como en su contenido. Esta revista, dirigida por el gran pionero de la radio Raúl Matas, cuenta con la colaboración de otros grandes locutores como Pepe Palau, Miguel de los Santos o Tomás Martín Blanco.

Otra de las grandes revistas del mundo de la radio es *El correo de la Radio*. Nace en Barcelona en Diciembre de 1952. A partir de 1959 inicia una nueva etapa que concluye en julio de 1966. En esta se recoge información sobre la programación de Radio Nacional de Barcelona. También recoge información del mundo de la música juvenil, sobre todo de la escena catalana.

La siguiente revista en hacer su aparición es *Teleguía*. Telepublicaciones S.A. lanza a finales del 64 la revista Teleguía con el fin de recoger las noticias que se generan dentro del mundo de la joven televisión española. Su fecha de aparición se concreta el 26 de diciembre de 1964 y finaliza el 28 de septiembre de 1968, tiene una periodicidad semanal y cuenta con 192 números en su haber. En sus primeros números dedica un pequeño espacio a la música pop. Se trata de una pequeña sección en la que se expone una crítica discográfica a cargo de Juan Pineda. Cabe señalar el recelo que este tipo de música despierta en los medios de comunicación al uso. Afortunadamente esto va cambiando progresivamente, prueba de ello es la mayor importancia que se le da progresivamente a la música urbana, con la sección denominada Tele Ritmo incorporada a partir del número 49, concretamente en enero del 66. Esta sección corre a cargo de García de la Vega y da fe de todo lo acontecido en el programa de televisión *Escala en Hifi*. Posteriormente pasan por la redacción de esta revista grandes periodistas del género como Manuel Leguineche o Jesús Picatoste.

Es significativo el hecho de que no exista aún en los años 60 prensa²⁷ profesional dedicada al disco, esto es debido al atraso que con respecto a otros países del entorno tiene la industria discográfica en España. Por lo tanto no queda incluida en este estudio ya que hace su aparición en los años 70, aunque podemos mencionar las tres principales publicaciones de este género, *Actividad Discográfica*, *Sono-contrón* y *Top*.

27 Para ampliar la información sobre revistas musicales españolas, se puede consultar el libro Espada, J. L. G. (1976). *Historia de la Joven Prensa Musical*. Doncel.

4.1.4. El Cine Musical

La música pop tuvo desde sus inicios un importante aliado, el cine. La interrelación entre el cine y la música urbana ha sido constante. Esta influencia mutua se ha visto materializada de modos diversos tales como, películas cuyos protagonistas son estrellas de rock, documentales musicales, la incorporación de música urbana a las bandas sonoras de filmes juveniles con toda su carga simbólica o las numerosas películas cuyo argumento gira en torno al pop.

Como hemos visto anteriormente, el nacimiento del rock and roll está estrechamente unido a la aparición de un fenómeno emergente desde el final de la II Guerra Mundial, el de la cultura juvenil. La reacción del mundo adulto es la del rechazo más absoluto, lo que refuerza la tensión intergeneracional y el sentimiento de rebeldía por parte de los *teenagers* que ven en ello una reafirmación de su identidad y la autenticidad que persiguen distinguiéndolos de anteriores generaciones. Esta mentalidad es alentada por Hollywood²⁸ que pronto ve el filón que puede suponer atraer al público adolescente a la gran pantalla.

La maquinaria de la industria cinematográfica se pone manos a la obra y se realizan numerosas películas en las que la narrativa está encaminada a retratar el mundo adolescente. Pero hay dos películas especialmente importantes, ya que se centran en los conflictos entre los jóvenes y el mundo adulto. La primera de ellas es *The Wild One* (*¡Salvaje*)²⁹, protagonizada por Marlon Brando. La segunda es *Rebel without a cause*³⁰ (*Rebelde sin causa*).³¹ El protagonista, Jim Stark, encarnado por James Dean, se convierte en un nuevo icono, representante de la juventud inadaptada de mediados de los 50. Marlon Brando y James Dean³² pasarían a ser los nuevos representantes de la rebeldía juvenil tanto delante como detrás de las cámaras. Estas películas son referentes para la nueva generación que ve en sus protagonistas el modelo a seguir tanto estética como ideológicamente.

28 Para una profundización sobre películas dirigidas al público adolescente se puede consultar el siguiente artículo, Staehling, R. (1970) "The Truth about Teen Movies", *Rolling Stones*, 16 de Enero.

29 Benedek, L. (1953). *The Wild One*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Columbia Pictures.

30 Ray, N. (1954). *Rebel without a cause*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros Pictures.

31 Basada en la novela del mismo nombre de Robert Lindner.

32 También cabría destacar *East of Eden* (*Al este del Edén*), protagonizada por el propio James Dean. Basada en la novela homónima de John Steinbeck fue llevada a la gran pantalla por Elia Kazan en el año 55, en esta película aparece fielmente reflejado el conflicto entre generaciones.

Los estudios de Hollywood se percatan del potencial del rock and roll para atraer a un nuevo público. Siguiendo los primeros éxitos radiofónicos, incorporan rápidamente a sus bandas sonoras este nuevo fenómeno musical. Incluyendo esta nueva música en las bandas sonoras pretenden captar el nuevo espíritu juvenil. Un hito para el lanzamiento y la difusión de la música de rock and roll a través del cine es la inclusión de “Rock around the clock” de Bill Halley and the Comets en los créditos iniciales de la película *Blackboard Jungle*³³ (*Semilla de Maldad*). Esta película, adaptación de la novela de Evan Hunter, narra las dificultades con las que se encuentra un profesor en un instituto conflictivo. Hay una escena muy significativa en la que el docente, para congraciarse con sus alumnos hace sonar en el aula algunos discos de *swing* de su propiedad, pero la reacción de los adolescentes es la contraria a la esperada, ya que rechazan con vehemencia esta música por considerarla desfasada y terminan destrozando la colección. Lo curioso del caso es que Hunter en su novela, que data del 54, representa el gusto de los adolescentes con *crooners* como Perry Como o Tony Bennet. En cambio, en la película, filmada tan sólo un año después, son los compases de Bill Haley los que representan el gusto de los adolescentes. Esta película tiene un gran éxito, aunque al igual que las anteriormente citadas levanta cierta polémica. Como afirma Gillet (2003), “La música de Bill Haley ayudó a establecer en las mentes adolescentes y los adultos la relación entre el rock and roll y la rebeldía juvenil”. Esto



Fig. 17 *Semilla de Maldad* (1965).

es posible ya que la música aporta, como describen Mora y Viñuela (2013, p. 216) “la riqueza simbólica de las asociaciones extra-filmicas”. El público inconscientemente asocia esa música con un contexto cultural previamente adquirido. Dentro del cine musical propiamente dicho cabe destacar la magnífica *West side Story*³⁴ (*Amor sin Barreras*)³⁵ con música del gran Leonard Bernstein. Se trata revisión de Romeo y Julieta, ambientada en el New York de finales de los

33 Brooks, R. (1955). *Blackboard Jungle*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: MGM.

34 Wise, R. (1961). *West side Story*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Metro Goldwyn-Mayer.

35 Según José Ramón Pardo, esta fue una de las dos principales películas musicales de su juventud. “*West Side Story* llegó tres años más tarde.... Ya sabemos todos el argumento. Acaba mal, pero es toda una gozada para quienes disfrutaban con el cine, con la música y con el baile. En España no teníamos nada así.” Pardo, J.R. (2015). *Aquellos años del guateque*. Madrid: La esfera de los libros. p. 253.

50, en el entorno de las pandillas juveniles callejeras de diferente etnia (*los Sharks*, de origen puertorriqueño y *los Jets* blancos de baja extracción social).

De un modo recíproco, para la difusión de la música pop es fundamental la influencia del medio cinematográfico. La cultura visual favorece la creación de un poderoso imaginario que se convierte en el ideario de los jóvenes oyentes. Como sostiene Mundy (1999): “La imagen del músico o del universo que lo envuelve alude a conceptos tradicionalmente relacionados con la música popular urbana como pueden ser la juventud, el desencanto, el enfrentamiento generacional, la rebeldía, el espectáculo, la colectividad o el concepto de libertad”, para Mundy la dimensión visual de la música popular es algo inherente a la



Fig. 18 *West Side Story* (1961).

misma, determinando parte de sus significados. El autor sostiene que el fenómeno pop desde su nacimiento siempre ha tenido esta dimensión visual ya que nace con los *mass media*, del mismo modo, el cine desde sus inicios ha estado unido siempre a la industria musical.

Desde mediados de los 50, la industria Hollywoodiense pone los ojos en el fenómeno emergente del rock and roll y crea una serie de películas musicales³⁶ al servicio de las nuevas estrellas del género, incorporando a su iconografía estos novedosos personajes. Como describe Sánchez Barba (2003), “Son los poetas del asfalto, de la vitalidad juvenil, del desencanto o del simple enfrentamiento generacional”. Se promocionan una serie de artistas gracias a este medio siguiendo los parámetros del *star system* de Hollywood. El público al que van dirigidas estas películas es el emergente mercado juvenil, que cansado de las figuras musicales representativas de las anteriores generaciones, buscan iconos propios con los que sentirse identificados.

En los años 60 predominan los musicales en los que los cantantes son los protagonistas. En Hollywood también se advierte el potencial de las emergentes estrellas del rock and roll.

En los años 50 muchos ídolos del rock and roll aparecen en la gran pantalla tanto en

36 Ángel Luis Hueso define el cine musical como “aquella película que total o parcialmente posee su ritmo condicionado por la música” Hueso, A. L. (1983). *Los géneros cinematográficos*. Bilbao: Ed. Mensajero 283-237.

documentales como en películas de ficción, que hechas a medida de estos facilitan su promoción a nivel mundial. A continuación mencionamos algunas de las más significativas. En una fecha tan temprana como 1956 se filma la película *Don't Knock the Rock*³⁷, esta narra el retorno de un músico de rock and roll a su lugar de origen. En la banda sonora aparecen Bill Haley and The Comets, The Treniers, Dave Appel and his Applekacks y Jimmy Ballard.

En el mismo año y dirigido por el mismo realizador aparece *Rock around the world*³⁸, película que narra las peripecias de un promotor frustrado de Big Band que termina por cambiar de estilo y apoyar a Bill Haley and The comets, en esta interviene también el gran locutor de radio Alan Freed.³⁹

El máximo exponente de este fenómeno es el cine realizado a mayor gloria de la estrella del rock and roll por antonomasia, Elvis Presley. El gran icono del rock protagoniza con mayor o menor acierto un total de 33 largometrajes, 31 son musicales y 2 son documentales. Estas películas gozan de un enorme éxito de taquilla. De entre toda su filmografía destacan tres películas: *Love me tender*, (*Ámame tiernamente*)⁴⁰, *Jailhouse Rock* (*El rock de la cárcel*)⁴¹ y *King Creole*⁴² (*El barrio contra mí*. José Ramón Pardo (2015) narra el impacto que supone para él y sus amigos ver esta película:

La película es del 58, a España nos llegó con el obligado retraso. Acudí a verla con algunos amigos tan aficionados al rock como yo, creo que al cine Palacio de la Música (...) Vibramos con las canciones, admiramos a Carolyn Jones, la mala de la película y descubrimos el arte de un Walter Matthau que entonces apenas conocíamos. Y nos reímos con algunas frases chulescas de Elvis, como cuando le recomienda a Dolores Hart que no se enamore de él. Salimos felices del cine y sin explicarnos por qué no se ponían otras películas del rey del rock. (p. 252)

La actriz Jayne Mansfield protagoniza algunos musicales de éxito a mitad de los 50. De

37 Sears, F. (1956). *Don't Knock the Rock*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Clover Productions.

38 Sears, F. (1956). *Rock around the world*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

39 Además existe un primer documental casi inédito, *The pied piper of Cleveland; A day in the live of a famous discjockey*, rodado en 1955, recoge las grabaciones de conciertos filmadas en Brooklyn High School en Cleveland OH, durante septiembre de 1955. Dicho concierto fue organizado por el disc jockey Bill Randle. Randle era en la década de los 50 tan conocido como Alan Freed. Debido a problemas legales sobre la propiedad de la película, esta sólo se mostró en público una vez, de hecho aún no se ha publicado oficialmente.

40 Webb, D. R. (1956). *Love me tender*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: 20th Century Fox.

41 Thorpe, R. (1957). *Jailhouse Rock*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Metro Godwyn-Mayer.

42 Curtiz, M. (1958). *King Creole*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

entre su filmografía destaca especialmente *The Girl can help it (Ella no puede evitarlo)*. Se trata de una comedia en la que la música adquiere un gran protagonismo. En su banda sonora aparecen temas de algunos de los grandes pioneros del rock como Fats Domino, Gene Vincent and his blue caps, Eddie Cochran, The Treniers, Little Richard, Ray Anthony, Eddie Fontaine, The Chuckles, Abbey Lincoln o The Platters. Jayne Mansfield, rubia y exuberante, se convierte en uno de los primeros iconos femeninos de este periodo.

Ya en la década de los 60 recoge el testigo como arquetipo femenino la actriz Ann Margret. Esta se convierte el equivalente femenino de Elvis Presley. Podemos destacar dos largometrajes *Bye, Bye, Birdie (Un beso para Birdie)*⁴³ y *Viva las Vegas (Cita en las Vegas)*⁴⁴, el primero narra en tono de comedia las peripecias de una emergente figuras del pop, en el segundo aparece como pareja de Elvis Presley. Ann Margret será el referente femenino que da la réplica al joven rockero rebelde y masculino. Años más tarde, concretamente en 1975, encarnaría a la madre de Tommy⁴⁵ en la película del mismo nombre, adaptación de la ópera rock creada por The Who.

Otros de los largometrajes musicales más destacados de los 50 serían *Go Johnny go*,⁴⁶ y *The Tommy Steele Story*⁴⁷. El primero, recoge un concierto homenaje al más importante disc jockey de la radio musical de los 50, Alan Freed. Participan el propio Alan Freed y multitud de estrellas del rock and roll como Eddie Cochran, Jimmy Clanton, Ritchie Calens, Harvey of the Moonglows, Chuck Berry, Jo-Ann Campbell, The Flamingos, The Cadillacs, Jackie Wilson o el italiano Adriano Celentano. El segundo, como su nombre indica, narra la historia del propio cantante protagonizado por él mismo. Esta es una de las primeras películas con contenido de música popular urbana que se estrena en su país y por tanto una de las primeras influencias para algunos jóvenes españoles. José Manuel Rodríguez, “Rodri” nos cuenta su experiencia al preguntarle cual fue su primer contacto con la música popular urbana:

A través de la radio y de los discos, claro indiscutiblemente tenía que ser así y si quieres

43 Sidney, G. (1963). *Bye, Bye, Birdie*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Columbia Pictures.

44 Sidney, G. (1964). *Viva las Vegas*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: 20th Century Fox.

45 Russell, K. (1975). *Tommy*. [cinta cinematográfica]. Reino Unido. RSO.

46 Landers, P. (1958). *Go Johnny go*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Valiant Films.

47 Bryant, G. (1957). *The Tommy Steele Story*. [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Insignia Films.

que nos centremos en el rock, en el cine (...) aquí se estrenó *La Historia de Tommy Steele* que era un rockero inglés, era el protagonista principal. Entonces nos dimos cuenta que había un tío en Inglaterra que cantaba (...) aquí no habíamos visto nada de eso, (...) para mí fue Tommy Steele. (J.R. Rodríguez, comunicado personal, 13 de Enero, 2017)

Pero es en los años 60 cuando el pop se convierte en un verdadero fenómeno a nivel mundial, estableciéndose como máximo representante de la cultura de masas dirigida al público juvenil. En este contexto y dentro del cine británico contamos con el título *The Young Ones* (*Los años jóvenes*)⁴⁸. Este largometraje, protagonizado por Cliff Richard y The Shadows, narra la historia de un joven que junto a sus amigos debe pagar una exorbitante cantidad de dinero si quiere conservar un club juvenil, con el fin de reunir estos posibles el protagonista graba una canción que es dada a conocer por una emisora de radio pirata. Es precisamente esta película la que despierta el deseo de formar un grupo de rock and roll a Agustín Rodríguez, guitarrista de Los Ángeles, el mismo nos lo cuenta cuando le pregunto cuál fue su primer contacto con la música pop: Yendo al Cine *Aliatar* a ver una película que se llamaba *Los años Jóvenes*⁴⁹ de Cliff Richard y los Shadows y yo salí.... “¡Aquí hay otro mundo!” (A. Rodríguez, comunicación personal, 20 de Enero, 2017)

Tanto Cliff Richard como The Shadows protagonizan otro estupendo musical, *Summer Holiday*⁵⁰ (*Vacaciones de Verano*), estrenada en España en 1963.

En el Reino Unido aparece un director que será fundamental para la renovación del lenguaje cinematográfico de este género, se trata de Richard Lester. Su primer largometraje sería *It's trad, Dad*⁵¹, comedia musical que narra las peripecias de un par de jóvenes, que con la ayuda de un agente musical, intentan fomentar el rock and roll en su ciudad, descubriendo de paso a un artista local. En este film se ve fielmente reflejado el choque intergeneracional que despierta el rock and roll. La cinta está protagonizada por las estrellas del pop Helen Sephiro, Craig Douglas y John Leyton. También intervienen entre otras figuras Chubby Checker, Del Shannon

48 Furie, S.J. (1961). *The Young Ones*. [cinta cinematográfica].Reino Unido: Associated British Picture Corporation (ABPC).

49 Sidney, J. F. (1961). *The young ones*. [cinta cinematográfica].Reino Unido: Associated British Picture Corporation (ABPC).

50 Yates, P. (1962). [cinta cinematográfica].Reino Unido: Associated British Picture Corporation (ABPC).

51 Lester, R. (1962) *It's trad, Dad*. [cinta cinematográfica].Reino Unido: Amicus Productions.

y Gene Vincent.

Pero es en las películas dedicadas a los Beatles⁵² donde Richard Lester muestra su gran potencial, creando un nuevo concepto de cine musical. La primera de ellas es *A hard day's night* (¡Qué noche la de aquel día!)⁵³. Es evidente la influencia del medio televisivo publicitario en el lenguaje del realizador. Como afirma Sánchez Barba (2003): “Lester será uno de los primeros en trasladar la frecuencia televisiva al cine. Frente a un cine seguro de tener su espectador a oscuras y pendiente de la pantalla, la televisión tiene que motivar al telespectador, esto se resuelve en un aumento de

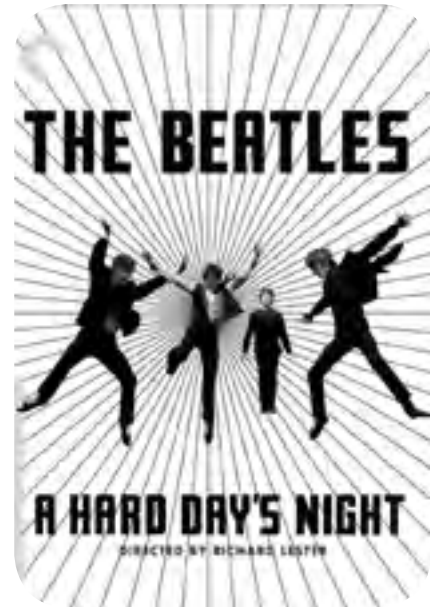


Fig. 19 *A Hard Days Night* (1964).

incentivos visuales”. En el film, a medio camino entre documental y película, se narran los prolegómenos de un concierto y el propio concierto televisado. La segunda de las películas de Lester protagonizada por los Beatles es *Help! (Ayuda)*⁵⁴. La fama de la que gozan los protagonistas ya es inmensa por lo que se trata de un filme para fans ya convencidos. Como apunta Satué (2004): “Las dos películas constituyen un manifiesto estético que algunos consideran el precedente indiscutible del video clip musical y de todo lo que vino después.” Estas películas de los Beatles sí se estrenan en España, haciendo las delicias de los jóvenes aficionados a la música pop. Concluye la trilogía de Lester-Beatles la película *How I won the war (Como ganó la guerra)*.⁵⁵

Siguiendo con el panorama pop del Reino Unido podemos nombrar el filme *Ferry across the Mersey*⁵⁶, protagonizado por Gerry and the Pacemakers, narra las peripecias de unos estudiantes de arte que por la noche se convierten en músicos pop. La película ilustra la escena del Liverpool beat de principios de los 60. En esta película también intervienen Eddie Cochran, Cilla Black, Geoff Driscoll y el dj Jimmy Savile entre otros.

52 Dirigido por revisó en un amplio estudio filmográfico la obra y el trabajo del director, Richard Lester: Monografía. *Dirigido por*, n° 35, julio agosto 1976 1-11

53 Lester, R. (1964). *A hard day's night*. [cinta cinematográfica]. Reino Unido: United Artist.

54 Lester, R. (1965). *Help!*. [cinta cinematográfica]. Reino Unido: United Artist.

55 Lester, R. (1967). *How I won the war*. [cinta cinematográfica]. Reino Unido: United Artist.

56 Summers, J. (1965). *Ferry across the Mersey*. [cinta cinematográfica]. Reino Unido: John Victor Smith.

También en los años 60 encontramos película norteamericana *Don't Knock the Twist*⁵⁷, en este filme se promociona un nuevo fenómeno mundial, el twist. En ella intervienen el propio Chubby Checker además de Vic Dana, Gene Chandler, Linda Scott, The Carroll Bros y The Dovells.

Dentro del fenómeno pop francés podemos mencionar *D'ou viens-tu Johnny?*⁵⁸, película interpretada a mayor gloria de la pareja del rock and roll galo, Johnny Halliday y Silvie Vartan.

En Italia destaca por su banda sonora *La ragazza con la valigia (La chica con la maleta)*⁵⁹, en esta se pueden encontrar canciones tan populares como “Impazzivo per te” de Adriano Celentano, “Tintarella di luna” de Mina o “Il cielo in una stanza”, de Gino Paoli. El propio Adriano Celentano ya había intervenido en *La dolce vita*.⁶⁰

Dentro del contexto norteamericano algunos ídolos adolescentes tienen cierta carrera cinematográfica dentro de la filmografía no musical, es el caso de Ricky Nelson⁶¹ o Bobby Darin⁶².

Durante los 60 surge aún con mayor fuerza el género documental dedicado a este tipo de música. Tenemos varios ejemplos representativos: uno de estos es el corto británico *Mods and Rockers*⁶³ dedicado a The Cheynes, también destaca *The T.A.M.I. show (Teenage Command Performance)*⁶⁴, se trata de un reportaje sobre un macroconcierto en el que intervienen algunas de las mayores figuras del género. Intervienen entre otros Los Rolling Stones, The Barbarians, Chuck Berry, James Brown and the Famous Flames, Marvin Gaye, Gerry and the Pacemakers, Lesley Gore, Jan and Dean, Billy J. Kramer and the Dakotas, The Supremes, Smokey Robinson and the miracles y Phil Spector, por último cabe mencionar *The Beatles at Shea Stadium*⁶⁵, documental que recoge la actuación de los cuatro de Liverpool en Nueva York.

57 Rudolph, O. (1962). *Don't Knock the Twist*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Four Leaf Productions.

58 Howard, N. (1963). *D'ou viens-tu Johnny?* [cinta cinematográfica]. Francia: Four Leaf Productions.

59 Zurlini (1960). *La ragazza con la valigia*. [cinta cinematográfica]. Italia: Titanus.

60 Fellini, F. (1960). *La dolce vita*. [cinta cinematográfica]. Italia: Pathé / Riama Film.

61 Erick Hiliard, conocido artísticamente como Ricky Nelson, es un ídolo adolescente de gran calado entre el público juvenil durante este periodo. Interviene en el clásico del cine *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959) junto a John Wayne, Dean Martin y Angie Dickinson.

62 Walter Robert Cassoto, es conocido popularmente como Bobby Darin, estrella juvenil del pop americano entre finales de los 50 y principios de los 60.

63 Humme, K. (1964). *Mods and Rockers*. [cinta cinematográfica]. Reino Unido.

64 Binder, S. (1964). *The T.A.M.I. show (Teenage Command Performance)*. [cinta cinematográfica]. United States : American International Pictures. Binder fue un exitoso productor de televisión, pionero en la realización de programas en los que había diversidad racial y variedad de estilos musicales.

65 Fontaine, D. (1965). *The Beatles at Shea Stadium*. [cinta cinematográfica]. Reino Unido.

Cine musical Español

Los primeros testimonios del pop en el cine en nuestro país datan de principios de los 60. Es en este momento cuando la industria cinematográfica experimenta un ligero desarrollo gracias a la tímida aparición de cierta cultura del ocio. Cuando comienza a emerger la música popular urbana la industria cinematográfica empieza a producir películas para promocionar a las nuevas estrellas. El cine musical tiene como modelo la estructura clásica utilizada para las estrellas de la música folklórica, aunque con un “*lavado de cara*” que da cierto aire de modernidad, pero siempre sin transgredir los valores franquistas. Como afirman Mora y Viñuela (2013): “Tenían una inocencia inofensiva y un vigor juvenil reprimido por el Régimen, pero precisamente por ello el espíritu es fiel al surgimiento de la música pop en el cine español” (p. 216).

En estos momentos se da un curioso fenómeno, en muchas películas protagonizadas por estrellas de la canción, se comienzan a introducir números pop junto a canciones de otros géneros, del mismo modo muchas figuras de la canción incluyen en su repertorio canciones pop.

Dentro de esta corriente se pueden situar las películas de los niños prodigio como Rocío Dúrcal⁶⁶ o Marisol⁶⁷, o de cantantes folklóricos como Manolo Escobar o Peret y cantantes melódicos como Raphael⁶⁸.

Pero las primeras películas que nacen para alimentar el naciente fenómeno fan y promocionar a cantantes pop son las protagonizadas por El Dúo Dinámico. Intervienen varias películas con gran éxito de taquilla como *Botón de ancla*⁶⁹ o el documental de 1964 *Noches del universo*⁷⁰ coprotagonizado por los Sirex. En ese mismo año trabajan en otras dos películas, *Búsqieme a*

66 María de los Ángeles de las Heras Ortiz, actriz y cantante que se da a conocer en los años 60, cuando aún es una adolescente. Algunas de sus películas musicales más destacadas fueron *Canción de Juventud* (Luis Lucía Mingarro, 1961), *Tengo 17 años* (José María Forqué, 1964), *La chica del Trebol* (Sergio Greco, 1964), *Más bonita que ninguna* (Luis Cesar Amadori, 1965) o *Acompáñame* (Luis Cesar Amadori, 1966), en este último aparece junto a la estrella de la canción Enrique Guzmán.

67 Josefa Flores González, más conocida como Pepa Flores o Marisol, es una niña prodigio del cine musical español que goza de un gran éxito en los años 60. Entre sus películas ya como actriz adolescente podemos mencionar *Tómbola* (Luis Lucía Mingarro, 1962), *Marisol rumbo a Río* (Fernando Palacios 1963), *Búsqieme a esa chica* (Fernando Palacios, 1964), protagonizada junto al popular Dúo Dinámico y *Cabriola* (Mel Ferrer, 1965).

68 Miguel Rafael Martos Sánchez, conocido artísticamente como Raphael, es un cantante y actor español, muy reconocido como impulsor de la balada romántica en castellano. En los años 60 protagoniza algunas películas entre las que cabe destacar *Las gemelas* (Antonio del Amo, 1962) o *Cuando tú no estás* (Mario Camus, 1966).

69 Lluch, M. (1960). *Botón de Ancla*. [cinta cinematográfica]. España: Suevia Films

70 Iglesias, M. (1964). *Noches del Universo*. [cinta cinematográfica]. España.

esa chica⁷¹ protagonizada junto a Marisol y *Escala en Tenerife*⁷², en 1966 protagonizan la película *Una chica para dos*⁷³. Dentro de este género cinematográfico dedicado al fenómeno *fan* también cabe destacar *Objetivo las estrellas*⁷⁴, película dirigida por para promocionar a la chica ye-ye Li Morante.



Fig. 20 *Búscame esa Chica* (1964).

Durante este periodo se ruedan películas cuyo argumento principal gira en torno a un festival como *Festival de Benidorm*⁷⁵ o a un programa de televisión, es el caso de *Escala en Hi-fi*⁷⁶. *Festival de Benidorm*, es una película protagonizada por Concha Velasco, que narra en clave de comedia los entresijos de dicho concurso musical. *Escala en Hi-fi* toma el nombre del popular programa que por entonces emitía TVE. Se trata de una comedia musical protagonizada por Karina. Se basa en el típico argumento sobre jóvenes músicos desconocidos que buscan una oportunidad, esta se les ofrece en televisión. Dentro de este ámbito también destaca *Historias de la Televisión*⁷⁷, película protagonizada por Concha Velasco, en la que interpreta el himno generacional “Chica ye-ye.”

Con la explosión de los “conjuntos modernos” comienzan a aparecer a principios de los 60 películas para la promoción de

Durante este periodo se ruedan películas cuyo argumento principal gira en torno a un festival como *Festival de Benidorm*⁷⁵ o a un programa de televisión, es el caso de *Escala en Hi-fi*⁷⁶. *Festival de Benidorm*, es una película protagonizada por Concha Velasco, que narra en clave de comedia los entresijos de dicho concurso musical. *Escala en Hi-fi* toma el nombre del popular programa que por entonces emitía TVE. Se trata de una comedia musical protagonizada por Karina. Se basa en el típico argumento sobre jóvenes músicos desconocidos que buscan una oportunidad, esta se les ofrece en televisión. Dentro de este ámbito también destaca *Historias de la Televisión*⁷⁷, película protagonizada por Concha Velasco, en la que interpreta el himno generacional “Chica ye-ye.”



Fig. 21 *Escala en Hi-Fi* (1963).

71 Palacios, F. (1964). *Búscame a esa chica*. [cinta cinematográfica]. España: Este Films.

72 Klimovsky, L. (1964). *Escala en Tenerife*. [cinta cinematográfica]. España.

73 Klimovsky, L. (1968). *Una chica para dos*. [cinta cinematográfica]. España: Producciones Benito Perojo. S.A.

74 Fernández, R. (1963). *Objetivo las estrellas*. [cinta cinematográfica]. España: Argos S.L.

75 Salvia, R. (1960). *Festival de Benidorm*. [cinta cinematográfica]. España: Época Films S.A.

76 Martínez Ferry, I. (1963). *Escala en Hi-Fi*. [cinta cinematográfica]. España.

77 Sáenz de Heredia, J (1965). *Historias de la Televisión*. [cinta cinematográfica]. España: Hesperia Films.



Fig. 22 *Megatón Ye-Yé* (1964).

los mismos. Estos films se caracterizan por aportar cierta innovación estética, además de reflejar los tímidos cambios que se están operando en la sociedad española, sobre todo en el sector juvenil. Podemos destacar las siguientes películas: *Los Gatos Negros*⁷⁸, protagonizada por el conjunto barcelonés del mismo nombre y por Soledad Miranda, en esta se narran las peripecias de unos muchachos que quieren dedicarse a la música pese a la oposición de sus mayores. Otro título fundamental es *Megatón ye-yé*⁷⁹ protagonizada por Micky y los Tonys. Micky interviene en algunos otros títulos como *Codo con Codo*⁸⁰, en la que aparece junto a Bruno Lomas y Massiel y en *Casi jugando*⁸¹ junto a Elsa Baeza.

Algunos de los conjuntos del momento participan creando bandas sonoras e interviniendo en pequeños papeles. Este es el caso de películas como *Abajo espera la Muerte*⁸², cuya banda sonora corre a cargo de Los Sonor, que incluso aparecen en la película en una actuación ataviados con pelucas al estilo The Beatles. Otros films de estas características son *Los Felices 60*⁸³ con banda sonora de Raimon y Los Mustang o *El último Sábado*⁸⁴ con la participación de Los Sirex y Karina.

Aunque ya está fuera de nuestro periodo de estudio destacamos por su innovador lenguaje visual y su gran difusión algunos títulos fundamentales para la renovación del lenguaje cinematográfico del género musical en nuestro país. Dentro de este ámbito destacan las tres películas protagonizadas por los Bravos, *Los chicos con las chicas*⁸⁵ dirigida por Javier Aguirre, *¡Dame*

78 Monter, J. L. (1963). *Los Gatos Negros*. [cinta cinematográfica]. España

79 Yagüe, J. (1964). *Megatón ye-ye*. [cinta cinematográfica]. España: Eva Films.

80 Olea, P. (1967). *Codo con Codo*. [cinta cinematográfica]. España.

81 Enciso, L. (1969). *Casi jugando*. [cinta cinematográfica]. España.

82 Orduña, J. (1964). *Abajo espera la muerte*. [cinta cinematográfica]. España: Titanic Films.

83 Camino, J. (1965). *Los Felices 60*. [cinta cinematográfica]. España: Tibidabo Films.

84 Balañá, P. (1966). *El último Sábado*. [cinta cinematográfica]. España.

85 Aguirre, J. (1967). *Los chicos con las chicas*. [cinta cinematográfica]. España: Estudios Moro.

un poco de amoor!,⁸⁶ el título corresponde a la traducción de uno de los temas del grupo, “Bring a little lovin’”. Completa la filmografía del grupo el cortometraje *Amor y Simpatía*⁸⁷. Estos films deudores de la estética de Richard Lester, consiguen renovar por fin el cine de este género en nuestro país. Destaca el primero de ellos tanto por lo novedoso de su propuesta como por su gran éxito de taquilla, a lo último contribuye la espectacular campaña de publicidad que precede al estreno al que asiste nada menos que Bill Wyman, bajista de los Rolling Stones. El revuelo que supuso el estreno de la película es recogido en la prensa del momento. Como describe Oró (2001): “Los Bravos llegaron al estreno de su película *Los chicos con las chicas* montados en cinco retozones caballos. La puerta del cine y de la calle estaba llena de Ye-yés y vociferantes chicuelas que daban media vida por ver algo en la tormenta”. (p. 64)

También es significativa la crónica recogida por el mismo autor (facilitada por Alex Aguirre) en la que se describe el intento de control por parte de los poderes fácticos para que el fenómeno de la música pop se contenga. Oró (2001):

Los chicos con las chicas bate el récord de taquilla en el cine de estreno. Nos cuentan, no lo podemos confirmar, que la empresa quiere retirar el film porque teme que los beat le destrocen en su entusiasmo, las butacas del local y causen desperfectos importantes. Si es cierto lo anotamos como inaudito porque las recaudaciones diarias se acercan a las doscientas mil pesetas. Pero aún tenemos que denunciar algo mucho más indignante: la actitud de los acomodadores y las medidas de seguridad. El día en que Los Bravos asistieron a la proyección, el entusiasmo fue indescriptible. Un acomodador enfocaba con su linterna a los ojos, tercer grado, y decía que estaba prohibido aplaudir, a quienes iniciaban los aplausos. Es decir: que los acomodadores, suponiendo que siguiendo órdenes, boicotean el éxito (esto sucedió en las últimas filas, pares). Y no digamos la presencia exagerada de tal número de guardias que da la sensación de que va a declararse una revolución cruenta. (p. 65)

Una de las películas más importantes del género es *A 45 revoluciones por minuto*⁸⁸, en esta aparecen Juan Pardo, Ivana, Los Ángeles y Fórmula V, nos ofrece una mirada al interior del

86 Forqué, J. M. (1968). *Dame un poco de amoor!*. [cinta cinematográfica]. España: Estudios Moro.

87 Torán, L. E. (1969). *Amor y simpatía*. [cinta cinematográfica]. España.

88 Lazaga, P. (1969). *A 45 Revoluciones por minuto*. [cinta cinematográfica]. España: Filmayer.

mundo de la industria musical. Es especialmente destacable para nuestro estudio la secuencia en la que intervienen los grandes locutores de la radio para promocionar a una nueva estrella, es representativa del gran poder que entonces tiene la radio musical como canal de promoción y difusión para las incipientes figuras de la canción. Intervienen en esta algunos de los más representativos presentadores de la radio musical del momento como José M^a Íñigo,⁸⁹ Mariano de la Banda⁹⁰, José María Requena⁹¹ Encarna Sánchez⁹² y Juan María Mantilla⁹³.

Con pretensiones de convertirse en una película generacional, aunque sin conseguirlo, se filma *Los chicos del PREU*⁹⁴, en la que aparecen Karina y Camilo Sesto. Como afirma Pardo (2015), “Era una película coral que pretendía reflejar cómo éramos los jóvenes españoles del momento, pero creo que ninguno de nosotros se reconoció en ese espejo” (p. 261).

Miguel Ríos, Camilo Sesto y los Impala aparecen en el largometraje *Hamelin*⁹⁵, especie de fantasía entre cuento infantil y musical pop.

Massiel interviene, además de la anteriormente citada *Codo con Codo*, en otras dos películas, estas son, *Vestida de Novia*⁹⁶, junto a los Flecos y *Cantando a la Vida*⁹⁷. Juan y Junior participan en una especie de musical de ciencia ficción titulado *En un mundo diferente*.⁹⁸

Por último cabe destacar por su impactante lenguaje visual y narrativo la original *Un, dos tres, al escondite inglés*⁹⁹, Protagonizada por José María Íñigo, cuenta con la intervención de un gran número de grupos musicales como Los Pop Tops, Los Ángeles, Los Beta, Los Buenos, Fórmula V, Henry y los Seven, Los Íberos, Ismael, Los Mitos, Shelley y la nueva generación y The End.

89 José María Íñigo (Bilbao, 1942), como locutor de radio musical trabaja en programas como *El Musiquero*, *El Gran Musical*, *Para vosotros los Jóvenes* o *los 40 Principales*.

90 Mariano de la Banda (Aranjuez, 1939-Madrid, 2015), como locutora de radio musical destaca el programa *La Incubadora*, presentado junto a su hija *cuchi, cuchi*

91 José María Requena, Famoso locutor de *Radio Peninsular*, conocida como “la más musical”, conductor de programas como *Musical Express*.

92 Carboneras, (1936) -Alcobendas, (1996).

93 Como locutor de radio musical trabaja en programas como *Novedades Musicales* y *Mirando hacia atrás con música*.

94 Lazaga, P (1968). *Los chicos del PREU*. [cinta cinematográfica]. España: CB Films. S.A.

95 Delgado, L. M. (1968). *Hamelin*. [cinta cinematográfica]. España.

96 Mariscal, A. (1966). *Vestida de novia*. [cinta cinematográfica]. España.

97 Fons, A. (1968). *Cantando a la vida*. [cinta cinematográfica]. España.

98 Olea, P. (1969). *En un mundo diferente*. [cinta cinematográfica]. España.

99 Zulueta, I (1969). *Un dos tres al escondite inglés*. [cinta cinematográfica]. España.

Como podemos comprobar en el presente estudio, el cine es una de las vías por las que penetra la música popular urbana en nuestro país. Aunque muchas de las películas más importantes del género llegan tarde a nuestras fronteras, el impacto es considerable. El cine español no se caracteriza por tener una gran producción de películas al servicio de las nuevas estrellas del pop, salvo contadas excepciones, como en el caso del Dúo Dinámico o Los Bravos, cuyo imponente éxito se ve potenciado por este medio.

4.1.5. Los programas musicales de Televisión

La introducción de la televisión en España se produce tardíamente si la comparamos con las potencias occidentales¹⁰⁰, este retraso se debe al poco interés que dicho medio despierta en las máximas autoridades gubernamentales principalmente por aislacionismo al que está sometido el país. La televisión oficial comienza sus emisiones a principios del periodo que nos ocupa, concretamente en 1956. Anteriormente se realizan una serie de pruebas experimentales en fechas tan tempranas como 1929, 1932, 1938 y 1948¹⁰¹, pero como antecedente de la inauguración definitiva destacan las emisiones que se realizan desde junio de 1952 a octubre de 1956, con la colaboración de las cadenas americanas RCA y NBC y de la compañía Philips.

La Televisión Española nace como un organismo oficial del Estado. De hecho se crean una serie de instituciones por parte del Estado para articular la nueva entidad, En 1957 se crea la ARE (Administración Radiodifusora Española) y la Dirección General de Radiodifusión y Televisión. El cargo de Director General de Radiodifusión recae en abril de 1957 en José María Revuelta, que sustituye a Jesús Suevos. El 28 de octubre de 1956 comienzan las primeras emisiones regulares en los estudios del Paseo de la Habana¹⁰², estas se realizan sin que la prensa les de especial relevancia por lo que no tiene apenas impacto en el grueso de la sociedad española, de hecho en principio solo tiene una cobertura de unos 70 kilómetros alrededor de Madrid y existen únicamente unos 600 receptores capaces de captar dicha señal. Se elige esa fecha por su importancia simbólica para el régimen, ya que es el día de Cristo Rey y la víspera del aniversario del nacimiento de la Falange Española. Tras la transmisión de una misa solemne, el ministro de Información y Turismo, Gabriel Arias Salgado, pronuncia un discurso que es una

100 Las emisiones comienzan en EEUU en 1944, en el Reino Unido en 1946, en Alemania en 1951 y en Italia en 1952.

101 Existen varios estudios en los que se recogen estos primeros intentos de emisiones televisivas, podemos citar la siguiente bibliografía: Historia de TVE (1986) *Coleccionable, Diario Ya*, Palacio, M. (1992), *Una historia de la televisión en España. Madrid. Arqueología y Modernidad*. Madrid: Madrid Capital Europea de la Cultura; Baget, J. M. (1993). Historia de la televisión en España (1956-1975). Barcelona: Feed-back Ediciones; Ibáñez, J. C. (2001). Televisión y cambio social en la España de los años 50. Apuntes sobre el proceso de legitimación del medio televisivo en la dictadura de Franco. *Secuencias*, n.º 13, primer semestre, Madrid.

102 Los primeros estudios de TVE se sitúan en un chalet cuyo garaje se habilita como plató, se sitúa en el nº 77 del Paseo de la Habana, tiene escasas dimensiones (aproximadamente 12x18 m), por lo que para los programas de variedades se han de utilizar otros espacios más amplios como el teatro del Instituto Ramiro de Maetzu o el Teatro de Fomento de las Artes.

clara declaración de principios:

“Hoy, día 28 de octubre, domingo, día de Cristo Rey, a quien ha sido dado todo poder en los Cielos y en la Tierra, se inauguran los nuevos equipos de Televisión Española. Mañana, el 29 de octubre, fecha del vigésimo-tercero aniversario de la fundación de la Falange Española, darán comienzo, de una manera regular y periódica, los programas diarios de televisión. Hemos elegido estas dos fechas para proclamar así los dos principios básicos que han de presidir, sostener y enmarcar todo desarrollo futuro de la televisión en España: la ortodoxia y el rigor desde el punto de vista religioso y moral, con obediencia a las normas que en tal materia dicte la Iglesia católica, y la intención de servicio y el servicio mismo a los grandes ideales del Movimiento Nacional ...Bajo esta doble inspiración y contando con el perfeccionamiento técnico, artístico, cultural y educativo de los programas, que han de ser siempre sanos y variados, espero con vuestra colaboración que la televisión española llegará a ser uno de los mejores instrumentos educativos para el perfeccionamiento individual y colectivo de las familias españolas”. (Bustamante, 2006, p. 40).

En 1956 se emiten 3 horas diarias, horario que se incrementa en 1 hora en 1958, ampliándose en 1959 hasta las 5 horas. Hasta Febrero de 1959 no tiene un radio de acción más amplio que el madrileño, es en esta fecha cuando llega por fin a Barcelona. Como afirma Montes Fernández (2006):

“La llegada de televisión a Barcelona fue espectacular. Unos 20.000 receptores esperaban tan singular acontecimiento (...) la propia TVE y la prensa anunciaron una deseada noticia: el partido de fútbol entre el Real Madrid y el CF Barcelona, previsto para el domingo 15 de febrero, iba a ser retransmitido. El 14 de Junio de 1959 se habilitan los estudios de Miramar en la ciudad condal. El radio de difusión de la televisión sigue creciendo expandiéndose progresivamente al resto del país.

En cuanto a la programación emitida, Televisión Española es una de las primeras cadenas europeas en importar series y películas estadounidenses. Como apunta Bustamante (2006, p. 42), “Más relevante (...) será el peso decisivo que la ficción televisiva estadounidense tendrá en toda la historia de la televisión franquista, muy por delante de todos los formatos nacionales,

teatrales y dramáticos incluidos”. Este hecho es destacable para el tema que nos ocupa, ya que encontramos aquí la influencia de los valores importados de Estados Unidos, que contribuyen a crear un contexto propicio para la introducción del pop en España.

Coincidiendo con el apogeo del Desarrollismo Económico,¹⁰³ TVE inicia a partir de 1962 un periodo de crecimiento y consolidación. Manuel Fraga Iribarne es nombrado Ministro de Información y Turismo el 10 de Junio de 1962, puesto que detenta hasta 1969. Fraga favorece la promoción de este nuevo medio. En 1963 se designa a Jesús Aparicio Bernal como director general de Radiodifusión¹⁰⁴. En 1964 se crea el Plan Nacional de Televisión al albor del I Plan de Desarrollo, es en este año cuando se inauguran los estudios de Prado del Rey, concretamente el 18 de Julio. En 1965 se inicia una tímida apertura informativa inducida por la nueva situación que vive España con respecto a su política exterior.¹⁰⁵ Fiel reflejo de esta inevitable adaptación por parte del régimen, es la llamada *Ley Fraga, Nueva Ley de Prensa e Imprenta*,¹⁰⁶ que acaba con la censura previa. Esta apertura en realidad es prácticamente nominal ya que los medios continúan bajo la estricta vigilancia del estado, que sigue imponiendo sanciones a la prensa, de hecho TVE permanece sometida a un férreo control. Como ejemplo de esto podemos destacar el uso obligatorio por parte de las presentadoras de los “*chalets Arias*”¹⁰⁷ con el fin de cubrir los hombros y el escote. Como narra Baget (1993):

Contra lo que pudiera creerse, el uso del chal es constante e indiscriminado; sólo se librarán, y muy raramente, algunas artistas folklóricas que por practicar el baile español tienen derecho a una leve indulgencia por parte de los censores de TVE ante algún que otro desmeleamiento, mientras que en las cantantes ligeras cualquier desliz será furiosamente condenado. (p. 46)

Con respecto a la censura en TVE Francisco Cervera nos narra una anécdota hilarante:

Yo estaba haciendo el servicio militar y llevaba el pelo corto como era obligatorio, vestidos con los pantalones campana, (...) y yo daba un poco el cante con mi pelo rapado, entonces el

103 Véase el apartado 3.3.1. El Franquismo del Desarrollismo.

104 Roque Pro Alonso es nombrado director general de Radiodifusión en julio de 1962 pero pronto es sustituido por Jesús Aparicio Bernal (el 26 de Marzo de 1964), este último detentará el cargo hasta 1969.

105 Véase el apartado 3.3.1. El Franquismo del Desarrollismo.

106 (Ley 14/1966, de 18 de marzo, BOE de 19-3-1966).

107 Hace referencia al ministro Arias Salgado.

realizador dijo, “¡Una peluca para este hombre!”; entonces me pusieron una peluca y llega el censor y dice, “¡ese pelo es demasiado largo!” y entonces me cogieron la peluca con horquillas. He tenido que ponerme una peluca y luego recogérmela con horquillas ¡por favor!, para actuar un Sábado por la noche en el programa estrella de televisión. (F. Cervera, comunicación personal, 3 de Febrero, 2017)

Pero lo más característico de este periodo es la progresiva expansión de este medio que en 1966 inicia las emisiones de una segunda cadena, la UHF.¹⁰⁸ Una prueba fehaciente de la propagación del medio televisivo es el creciente número de receptores en los hogares españoles, que según los datos que nos ofrece Bustamante (2006, p. 38), pasan de los 300.000 de 1962 a los 3 millones en 1969. Como reflejo del esfuerzo por parte del Ministerio de Información y Turismo para introducir y consolidar el medio televisivo en la sociedad española, señalamos el fomento de los *Teleclubs*¹⁰⁹, estos son centros públicos, creados especialmente en medios rurales, para que la población pueda acudir a ver la televisión.

Con respecto a la programación, TVE es deudora de las televisiones oficiales de los países occidentales a las que toma como referencia. Como sostienen Contreras y Palacio (2001), “Más allá de la singularidad política española, cabe hablar de una estructura de programación adecuada a los patrones dominantes del mercado internacional”.

Al igual que en las televisiones de los países occidentales, los contenidos básicos de los programas de Televisión Española se pueden dividir en tres bloques: información de actualidad, programas educativos, formativos o divulgativos y programas de entretenimiento, a este último bloque es al que se le da mayor preeminencia. Los programas de entretenimiento ocupan con diferencia la mayor espacio de tiempo y son emitidos en el horario más favorable, “En este sentido, el franquismo configuró, a lo largo de los años sesenta, la lógica del prime-time comercial”. (Vázquez Montalván, 1973). Está conformado por formatos cinematográficos y de ficción, dramáticos, deportivos, programas de variedades, musicales y espacios infantiles

108 El 1 de Enero de 1965 comienzan las emisiones en pruebas de la UHF (Ultra High Frequency), la programación regular comienza a emitirse el 15 de Noviembre de 1966.

109 La creación de Teleclubs fue fomentada por una campaña del Ministerio de Información y Turismo, en 1964, vinculada al I Plan de Desarrollo. (Bustamante, 2006, p. 47)

y femeninos. La importancia de los formatos de entretenimiento es fomentada por la élite del régimen que lo instrumentaliza para sus intereses. Todo esto es impulsado principalmente por el Ministerio de Información y Turismo que ve en este nuevo medio el instrumento ideal para implantar su perspectiva desarrollista. Como explican Rueda Laffond y Coronado Ruiz (2010): “La expansión televisiva se explicó desde el Ministerio como un indicador relevante derivado de la modernidad del desarrollismo, y su oferta de contenidos, como un complemento coherente con la socialización retórica de nociones vagas, como ciudadanía, autoridad, orden, bienestar o europeización”. Dentro de estos formatos de entretenimiento los programas musicales ocupan un lugar preeminente.

La programación de TVE está estrechamente ligada a los programas musicales desde sus inicios. Incluso antes de que se inaugure la televisión oficialmente ya que la mayoría de las emisiones en pruebas son actuaciones musicales. Carreras Lario (2011) expone:

Los programas musicales constituyeron un recurso habitual en las emisiones experimentales de televisión española. Dadas las condiciones precarias de producción, lo único viable era emitir en directo la actuación de un artista o de una orquesta. Antes de octubre de 1956 los momentos estelares de la programación en prueba se confiaban a las actuaciones de artistas que estaban en cartelera en los teatros y salas de fiestas de Madrid, que lo hacían gratuitamente en concepto de promoción publicitaria. (p.20)

Los números musicales son fundamentales en esta primera etapa de TVE, de hecho la música ya se encuentra presente en el programa inaugural del 28 de octubre de 1956, en el que se emiten las actuaciones de la orquesta de Roberto Inglez con la cantante Monna Bell, el pianista José Cubiles y unos coros y danzas.¹¹⁰ De hecho una vez iniciada oficialmente la televisión, la música sirve de relleno para cualquier eventualidad que pueda surgir. Como se describe en el coleccionable Historia de TVE del *Diario Ya* (1986):

En un principio se utiliza de relleno para cualquier eventualidad que pueda surgir. Eran momentos en que cualquiera que supiera tocar un instrumento musical y tararear medianamente un par de melodías podía verse obligado a permanecer ante cámara durante veinte minutos

110 Historia de TVE. (1986). *Coleccionable, Diario Ya*, p. 198.

para «rellenar», mientras llegaba el «rollo» de «NO-DO» o se montaba el documental comprado en el exterior. (p. 198)

Esto es debido a que las primeras emisiones son deudoras del lenguaje radiofónico del que heredan el concepto de formato de entretenimiento. Progresivamente los números musicales se convierten en una de las principales bases de la programación. A finales de 1956 se comienzan a realizar los primeros programas de variedades en los cuales la música es un elemento fundamental y omnipresente. Se trata de programas de gran formato, realizados en directo con presencia del público al más puro estilo de los Magazines radiofónicos. Como apunta Carreras Lario (2011):

Recogían la experiencia de los programas hechos “cara al público” en la radio de evasión de los años cincuenta. Era aquélla una radio espectáculo, de audiciones cara al público, de concursos patrocinados por firmas comerciales, con presentadores estrella y actuaciones musicales y magazines (...) En los inicios de la televisión, al ser concebida ésta como una radio con imágenes, se siguieron los formatos que habían triunfado en las ondas radiofónicas, reproduciendo su misma estructura, su sistema de financiación comercial, y reclamando a los mismos presentadores, en la confianza de que arrastrarían el público radioyente ante las novedosas pantallas catódicas. (p. 20-21)

Siguiendo estas premisas, aparecen a finales de 1957 los primeros programas de variedades, en los que se incluyen indefectiblemente números musicales. Los tres principales son *Festival Marconi*, *La Hora Philips* y *Aeropuerto Telefunken*. Cabe destacar como los títulos de los mismos atienden a las casas patrocinadoras, que corresponden a marcas comerciales de receptores de televisión.

El primero de ellos es *La Hora Philips*. Dicho programa se pone en antena los viernes de 22.00 a 23.00 horas. Su formato corresponde al de los magazines radiofónicos, emitido en directo, cara al público. En este se incluye una actuación musical y una sección denominada *Galería de estrellas* que se ocupa también de las grandes figuras musicales. El programa per

maneja en antena hasta junio de 1958, teniendo una gran acogida por parte del público¹¹¹.

Le sigue *Festival Marconi*. Este comienza su emisión a finales de 1957, los domingos de 22.00 a 23.00 y permanece en antena hasta febrero de 1958. Es conducido por el gran comunicador radiofónico Ángel de Echenique y sigue el mismo formato de magazine heredado de la radio, contando con una sección de música ligera. Se convierte en el gran competidor de la hora Philips, sobre todo a la hora de contratar a las estrellas de la canción. Como afirma Molero (2015, p. 123), “Hacia 1958 surgió la rivalidad entre dos espacios de variedades, que incluían algunos números musicales y mucho circo: La hora Philips y el Festival Marconi”.

Posteriormente aparece el programa *Hacia la Fama* emitido los domingos a las 22.30. Se trata de un concurso que pretende dar su primera oportunidad a músicos noveles tanto clásicos como de música ligera. En este momento también se emite *Esta noche en Madrid*, programa que incluye concursos y números musicales.

Aeropuerto Telefunken comienza a emitirse en octubre de 1958 y permanece en antena hasta febrero de 1959, se programa los miércoles a las 22.30, su nombre hace referencia a la ambientación del programa que se sitúa en un aeropuerto ficticio en el que se dan cita diversos artistas. Este programa es reemplazado por *Carta de Hispanoamérica*, espacio en el que se da cabida a la música de los países de habla hispana.

Dentro de los programas que buscan descubrir nuevos talentos se cuentan *Hacia la Fama*, *Caras Nuevas*, *Primer Aplauso* y *Primer Éxito* (Pardo, 2015, p. 85).

Hacia la Fama empieza a emitirse en 1957, los domingos a las 22.30. Es conducido por Ángel de Echenique y Blanca Álvarez. Se trata de un concurso que pretende dar su primera oportunidad a músicos noveles tanto clásicos como de música ligera. Molero apunta (2015, p. 123), “La idea era promocionar cantantes noveles en diferentes estilos, que obtenía como premio actuaciones en la televisión italiana. En esa primera edición triunfó, en la especialidad de canción moderna Mimo, la primera rockera madrileña”. En este momento también se emite

111 Una encuesta de opinión publicada por la revista *Tele-radio* en 1958 arrojaba de este programa una valoración de 9,9 puntos sobre 10, la más alta de toda la parrilla de programación. Carreras Lario N. C. (2011) Los primeros programas de variedades de TVE: De la hora Philips a Escala en Hi Fi. *Revista Comunicación* nº 9 vol. 1, p. 22.

Esta noche en Madrid, programa que incluye concursos y números musicales.

En 1959, nace *Caras Nuevas*, al igual que *Hacia la Fama* busca la promoción de nuevos talentos, es presentado por Blanca Álvarez y María José Valero.

Recoge el testigo *Primer Aplauso*, presentado por José Luis Uribarri. Este programa es el primer antecedente de los espacios dedicados a un público joven, “*Primer aplauso* estaba ya más abocado a la música juvenil, de este concurso surgió la figura gigante de Rocío Durcal” (Pardo, 2015, p. 86). Este programa aparece en 1961 y es presentado por el mismo Uribarri. “Eran los años en que en España surgían los nuevos grupos rock juveniles que iban arrinconando a las folclóricas. Era una buena oportunidad para darse a conocer y allí fuimos Los Teleko, dispuestos a conquistar el mundo” (Pardo, 2015, p. 89).

Estos programas tienen su continuación en el programa *Salto a la Fama*, comienza en 1961 permaneciendo en antena hasta 1965. Este programa, realizado por Enrique Martín Maqueda, tiene como fin descubrir nuevos talentos en disciplinas tan dispares como música, malabarismo o poesía. Como se recoge en la revista *Fonorama*¹¹² los premios son los siguientes:

El primero obtendrá un contrato para actuar en varios programas de TV de la máxima categoría, tales como *Gran Parada*, *Amigos del Lunes* y otros, grabación de discos y una importante cantidad de dinero. También los primeros y segundos de cada grupo firmarán contrato en TV por varias actuaciones en otros importantes programas.

Como vemos, la Televisión se implica cada vez más en el lanzamiento de artistas noveles, lo que constituye un estupendo medio de promoción para los mismos. Esto no quiere decir que los jóvenes pioneros consigan actuar continuamente en el medio. La mayor parte de las actuaciones las copan los cantantes consagrados que en su mayoría pertenecen al ámbito de la música ligera. La Televisión también está controlada por los poderes fácticos y a los conjuntos de música moderna les cuesta en un principio abrirse paso en el medio. La revista *Fonorama*, en un artículo titulado *Final de Salto a la Fama 63-64, Un fallo importantísimo*, da fe de esta reticencia al recoger la noticia que ningún conjunto ha pasado a la final de tan importante programa: “Ningún conjunto moderno ha pasado a la final (...) No podemos por menos de

112 Ortega, A. (Abril de 1964). *Salto a la Fama. Fonorama* n° 6, p. 12.

extrañarnos, sino de protestar de la forma en que se ha dispuesto la clasificación de los grupos artísticos, que ha dado como resultado que los grupos juveniles de tipo moderno no encajaran bien en ninguno de ellos”¹¹³.

En 1959 se comienza a emitir *Música en su pantalla*, programa de pequeño formato (con una duración de apenas 15 minutos) de difusión diaria, dedicado a la música ligera.

Ligado a la aparición de los Estudios Miramar de Barcelona se pone en antena *Club Miramar* en agosto de 1959, este espacio conducido por Mario Cabré y presenta como novedad su ambientación en una especie de *Boîte*, tan en boga en esa época, en este la música también ocupa un lugar importante. Tiene una duración de 1 hora y se emite los martes en horario nocturno, concretamente a las 22.30.

Otros programas de finales de los 50 que contienen números musicales son *La Goleta*, *Club del Sábado*, *Música y Literatura* o *Crucero 59*.

Los años 60 se inauguran con nuevos espacios Magazine a los que se les da aún más importancia. A finales del 59 se inicia la andadura del mítico *Gran Parada*, programa que permanece en antena durante 5 temporadas. Se emite en un horario *prime time*, concretamente el domingo a las 22.00 horas. Se contrata por primera vez a un realizador extranjero¹¹⁴ y está articulado siguiendo un formato exportado de un exitoso programa francés del momento llamado *Music-hall Parade*, todo esto le imprime de un aire de modernidad desconocido hasta entonces en la televisión de nuestro país. Las actuaciones musicales son el principal atractivo del mismo, de hecho goza de un presupuesto mucho mayor que el destinado hasta entonces para estas secciones, esto permite por primera vez contratar a artistas ex profeso para las actuaciones, hasta entonces los artistas que actuaban en los diversos programas lo hacían para promocionar sus trabajos, si aparecía alguna estrella internacional era porque en ese momento estaba actuando en Madrid o Barcelona. Este presupuesto permite importar a estrellas internacionales. Como apunta Carreras Lario (2011, p. 26), “Era la primera vez que sucedía así en TVE, que hasta la fecha se limitaba fundamentalmente a la producción artística nacional, o a figuras de la

113 Sánchez Miranda, R. (1964). Final de Salto a la Fama 63-64. Un fallo importantísimo. *Fonorama* n° 9. p. 33

114 Para la puesta en marcha se contrata a Gilles Margaritis, realizador de la televisión francesa, reputado entre los mejores de Europa. Ibid (Carreras Lario. 2011) p. 28

canción de paso por Madrid (...) cada programa, de hora y media de duración, requería veinticinco horas de ensayos y preparativos.” Desde el punto de vista técnico se incorpora el uso del *video-tape*,¹¹⁵ tecnología que permite por primera vez grabar números musicales para ser emitidos posteriormente. Este programa obtiene un sonoro éxito. En su última época va perdiendo popularidad ya que aunque en su momento es un gran hallazgo, después de 5 años se va quedando anticuado frente a otros espacios que creados posteriormente.

A finales de 1961 aparece otro programa emblemático *Los Amigos del Martes*¹¹⁶, este programa realizado en los estudios Miramar de Barcelona permanece en antena hasta 1964, se emite los martes de 22.30 a 23.30. Nos encontramos ante un formato novedoso ya que desaparecen las secciones, eliminándose los concursos que pasan a convertirse en espacios independientes, se centra en el espectáculo de variedades en el que la música ocupa un lugar muy destacado, con números de humor intercalados, el peso del programa recae en Franz Johan, su presentador. A principios de octubre de 1962, cambia su nombre por *Amigos de los Lunes*, ya que pasa a emitirse en este día. José Manuel Rodríguez “Rodri” nos cuenta su experiencia en los estudios Miramar:

Más tarde (...) con Franz Johan, yo acompañé a Conchita Velasco la primera vez que actuó en Miramar y cantó “La Chica ye yé”. Fue un desastre porque Artur Kaps, el realizador de *los Vieneses* (...) nos colocó detrás del todo. No teníamos ni un chivato para escuchar y a Concha la puso delante del escenario. Luego ella nos dijo que se había confundido pero nosotros no la oíamos, íbamos a muerte tocando. Sí había monitores lo que pasa es que no los puso. Yo sólo me acuerdo que empezó la primera canción, (...) Decíamos *Con-Chi-Ta* y había un redoble de Rafa el batería y entonces decía *Pasa toda la semanaaa* y ahí empezábamos todos a tocar, bueno pues oímos el *Pasa toda la semana* y ya no la oímos nunca más, porque no se la oía. (J.M. Rodríguez, comunicación personal, 13 de Enero, 2017).

La experiencia de “Rodri” nos da la medida de la precariedad de los medios con los que cuenta esta primigenia Televisión en la que hay mucho margen para la improvisación.

115 Cinta magnética que permite almacenar imágenes de video acompañadas de sonido.

116 Sustituyendo al Club Miramar, nace Club del Martes en octubre de 1960, para la siguiente temporada cambia su nombre por *Los Amigos del Martes*.

El siguiente programa en hacer su aparición es *Escala en Hi-Fi*, comienza a emitirse el 26 de Abril de 1961, los miércoles a las 22.00, debido a su gran éxito en 1962 pasa a emitirse los domingos a esa misma hora, permanece en pantalla hasta 1967.

Se trata de un programa novedoso tanto en su concepción como en cuanto al público al que va dirigido, ya que su principal audiencia es la juventud del momento. Es un espacio en el que se pretenden promocionar las novedades discográficas del momento. En este caso también es deudor del mundo radiofónico ya que se adhiere al formato de listas de éxitos del momento. Una serie de actores dramatizan, en una especie de antecedente del *videclip* musical, los éxitos discográficos más populares del momento, haciendo *play back*. El programa, de media hora de duración suele dar cabida a 9 o 10 temas que se encuentran conectados por un argumento que sirve de hilo conductor.

La revista *Fonorama* dedica en su primer número un amplio reportaje a este singular espacio. Como apuntan en dicho artículo: “*Escala en Hi-fi* nació como programa de televisión para llevar a los espectadores aquello que ya las emisoras de radio habían implantado como programa-tipo para la difusión e información de cuanta música y canciones aparecieran editadas en discos” (p. 21). El artículo describe cómo se desarrolla el programa y cuáles son sus principales valores:

Escala en Hi-Fi cuenta para su éxito con un grupo de actores y actrices que han encontrado en este nuevo arte (el de doblar voces famosas) una auténtica profesión. Algunos nombres empezaron con los primeros programas. Otros se han ido sumando hasta formar el equipo con el que hoy cuenta (...). Así Jaques Brel lo identificamos con Emiliano Redondo, Paul Anka y Juan Pedro Somoza, Brenda Lee y Judie Stephen, Ennio Sangiusto y Blas Martín, Peppino di Capri y Luis Varela, Nati Mistral y Conchita Cueto, Gelu y Gloria Cámara (...). Canciones y discos encontrarán este año un eco mayor, si cabe, en este espacio de Televisión¹¹⁷. (p. 21)

Otro programa fundamental es *Tele-Ritmo*, comienza su emisión en 1966 y permanece en antena hasta 1969, ideado por José María Quero, tiene como novedad que carece de presentador. Es una sucesión de actuaciones musicales de media hora de duración, está dirigido al

117 García de la Vega, F. (1963). *Escala en Hi-Fi*. Un programa que TVE dedica al mundo del disco. *Fonorama* n° 1, p. 21.

público joven y se convierte en un programa referencial, fundamental para la promoción de los jóvenes estrellas de la música pop nacional del momento. Con el tiempo gana tanto prestigio que consigue que grandes estrellas internacionales como The Supremes actúen en él. Por este pasan entre otros Los Gritos, Los Ángeles, Ana Belén o Patti Bravo. Como afirma Irlés (1997), “En algunos de esos programas empezamos a ver a las verdaderas chicas ye-yé, como Frarcoise Hardy, Sandie Shaw, Sylvie Vartan, France Gall, Patty Pravo, etc” (p. 190). Otros programas destacables de esta primera mitad de los 60 son *Pantalla Mágica*, *Una canción y un intérprete*, *Discorama*¹¹⁸, programa de *Kermesse TV* o *Cancionero*, este último conducido por el propio Raúl Matas.

Como podemos observar, a medida que la década avanza, la música moderna va ocupando cada vez más espacio dentro de la programación. Pero nos encontramos con un programa a la hora de documentarnos visualmente. Muchos de los programas, en especial los musicales o no se graban o si se registran la cinta magnetofónica es reutilizada. Desafortunadamente en este momento no se le da valor documental a la producción de televisión lo que nos priva de un patrimonio audiovisual que de gran valor. Como narra José Manuel Rodríguez, “Lo primero que hice al llegar a Radio Nacional fue llamar a Barcelona para pedir el video, la cinta, lo que tuviera, me dijo, No “Rodri”, no, eso era en directo, no se grababa”. (J.M. Rodríguez, comunicación personal, 13 de Enero, 2017). A este respecto Francisco Cervera apunta:

¿Sabes que los archivos de televisión se perdieron? Hablan de un incendio en el Paseo de la Habana y el incendio lo hubo, pero no se si se ha utilizado como excusa porque la realidad que me ha contado gente de ahí es que se grababa encima de la misma cinta, para ahorrar, ¡Qué pena! (F. Cervera, comunicación personal, 3 de Febrero, 2017).

Como hemos visto tanto los programas musicales propiamente dichos o camuflados dentro de los programas de variedades, son fundamentales en esta primera etapa de TVE.

Como se puede observar, los programas de Televisión en sus comienzos son deudores del medio radiofónico, se podría hablar de una concepción del medio televisivo como una radio con imágenes, “*el nacimiento de la televisión en España estuvo determinado por un concepto*

118 Programa dedicado al jazz conducido por Pepe Palacios emitido entre 1964 y 1965
Ver anexo de actuaciones en televisión.

*de espectáculo popular y de entretenimiento, heredado de la radio”.*¹¹⁹

La mayoría de los programas están programados a imagen y semejanza de los grandes Magazines de la radio de los 50, esto lo podemos ver reflejado en las siguientes características:

La extensión de estos programas es larga en comparación con los programas de otro tipo de temática que se emiten entonces. Esto da fe de la importancia que se les da, su duración está en torno a 1 hora y media, mientras que un espacio televisivo habitual tiene una duración media de 15 minutos.

El presentador es una figura destacada, en ocasiones el programa es conducido por dos presentadores, hombre y mujer, concepto heredado así mismo de la radio, en la que las diferencias tímbricas de las voces aportan variedad a la locución.

Las secciones en las que están articulados estos espacios tienen unos contenidos similares a los magazines de la radio, contando con números musicales, concursos patrocinados por importantes marcas, espacios de humor, entrevistas y las más diversas actuaciones de variedades.

Se trata de un concepto de programa espectáculo realizado cara al público y en directo.

Muchos de los presentadores que conducen estos primeros programas vienen del medio radiofónico, por lo que imprimen este carácter a sus presentaciones. Contamos con grandes estrellas de este medio como Ángel de Echenique, Pepe Iglesias el Zorro. Incluso trabajan en este medio los más importantes locutores de radio musical juvenil como Ángel Álvarez¹²⁰ o Raúl Matas.

119 Carreras Lario N. C. (2011) Los primeros programas de variedades de TVE: De la hora Philips a Escala en Hi Fi. *Revista Comunicación* n° 9 vol. 1, p.20.

120 A este respecto tenemos el testimonio de Alfredo Niharra: En Televisión Española había un locutor que se llamaba Pepe Palau y tenía un programa a mediodía, un día a la semana, creo que era el jueves, dedicado a la actualidad en Nueva York y colaboraba Ángel Álvarez. Ángel era fantástico para la radio, sin embargo no daba en televisión. Daba mucho más en radio, ya le decíamos, “Ángel, para eso hay que ser más guapo, hombre”, se reía. (A. Niharra, comunicación personal, 24 de Febrero, 2017)

4.1.6. Los Circuitos de música en Directo

A finales de los años 50 comienzan a surgir los primeros conjuntos de música moderna a imagen y semejanza de los admirados ídolos que estos han conocido a través de la radio. En este periodo aún no hay un circuito establecido en el que dichos músicos puedan ofrecer sus interpretaciones al público. Las primeras actuaciones de muchos de ellos se realizan en centros escolares, pero el germen ya está plantado. Algo más tarde algunos empresarios avispados se dan cuenta del potencial negocio y se empiezan a crear salas específicas para que la juventud de rienda suelta a su afición por los *nuevos ritmos*, al mismo tiempo se organizan los primeros festivales de música moderna en directo, cuyo principal exponente es el Festival del Circo Price. A continuación vamos a trazar un breve recorrido que describe estos primeros pasos del pop español.

Revistas Habladas

Los primeros jóvenes que comienzan a aficionarse a los ritmos modernos son en su mayoría estudiantes que cuentan con los medios necesarios, primero para acceder a la música y después para interpretarla. Las grandes ciudades como Madrid o Barcelona ofrecen más posibilidades para “enterarse” de la llegada del nuevo fenómeno musical ya que algunos de los programas fundacionales de la radio musical como *Caravana*, *Boîte* o *Europa Musical* sólo se emiten en grandes ciudades. En la España de la época hay un gran sector de la población juvenil que comienza a trabajar a edad muy temprana, con lo que su acceso a la cultura es restringido, además disponen de poco tiempo libre. La música juvenil forma parte de la cultura del ocio y sólo quien dispone de tiempo puede invertirlo en sus aficiones. Por otro lado es necesario un cierto poder adquisitivo para poder acceder a tener un tocadiscos en casa y mucho más para poder comprar los carísimos instrumentos. En los institutos de las capitales se crea un ambiente de vanguardia musical que favorece la expansión del fenómeno. Esto no quiere decir que todos los pioneros del pop procedan de clases acomodadas pero al menos en sus inicios (finales de los 50 e inicios de los 60), la mayoría proviene de este sector de la población.

En algunos centros educativos de Madrid, entre los que destacan Ramiro de Maeztu, el colegio Calasancio y el colegio la Sagrada Familia, se fomenta este nuevo fenómeno musical. Las

instituciones educativas más importantes de la capital organizan las llamadas *Revistas Musicales*, una especie de Magazines de estilo radiofónico, con presentador incluido, celebrado por lo general en el salón de actos, en el que se ofrecen actuaciones musicales, en principio estas corren a cargo de los alumnos del centro, pero cuando adquieren mayor relevancia se invita a otros conjuntos ajenos al colegio.

Una de las revistas habladas más destacadas es *Enlace*, esta se celebra en el colegio de la Sagrada Familia y data de 1948. La revista es conducida por presentadoras de la talla de Laura Valenzuela o Marisa Medina. Entre sus guionistas cuenta con el gran locutor de radio Tomás Martín Blanco y realizan sus primeras actuaciones en público, cuando aún no son profesionales, muchos de los pioneros del pop como Los Estudiantes, Micky y los Tonys, Los Relámpagos, Los Pekenikes, Los Sónor, Los Vándalos, Los Teleko o Karina. (Molero, 2015, p. 64)

Existe otra revista hablada de gran tradición, *Altavoz* elaborada en el Colegio Calasancio. Entre sus presentadores destacan José María García y Federico Halpern y en ella también actúan Los Estudiantes, los Pekenikes y Micky y los Tonys.

Molero (2015, p. 65) cita otras revistas habladas, aunque sin tanto peso como las anteriormente mencionadas, estas son *Pentagrama* del Colegio Buen Consejo en la que actúan Dick y los Relámpagos, los Pekenikes o Luis Neil y *Carrillón* de las Escuelas Pías, en la que se presentaron Los Continentales.

El instituto Ramiro de Maeztu es otro de los grandes focos de estos primeros grupos, en el que estudian muchos de los pioneros del pop madrileño. Pardo (2015) describe:

En el Ramiro de Maeztu, compartí pupitre, en una clase de tan solo treinta alumnos, con Alfonso Sainz e Ignacio Martín Sequeros, saxofonista y bajo de Los Pekenikes y con José Luis González, teclista y cantante de los Pasos. Si sumamos que en el curso anterior estaba Pepe Nieto, batería que de Los Pekenikes y posteriormente brillante compositor de música para cine y en el inferior, Lucas Sainz, guitarrista de Los Pekenikes, comprenderán que me estaba metiendo, sin querer en la boca del lobo. (p. 13).

No es de extrañar por tanto que sea este colegio uno de los primeros en organizar unos festivales musicales ya independiente del concepto de revista hablada. Por estos festivales

colegiales pasan entre otros Los Sonor, Los Teleko, Los Vándalos, Dick y Los Relámpagos, The Rocking Boys, Alfonso y Fernando, Los Pekenikes, Los Diamantes Negros, Los Rock o los Titanes. Pero estos primeros festivales escolares se quedan cortos tanto para el joven público hambriento de espectáculo como para los propios músicos que comienzan a estar hartos

NOMBRE	Artista u	Teléfono
"Los Estudiantes"	Luis Arbes	224-47-80
"Diamantes Negros"	José Mari	247-79-44
"Los Sonor"	Carlos Guter	213-42-19
"Comandos"	Rafa	248-23-27
"Continental"	Alvaro	259-15-18
"Dio Kramer"	Manolo	241-42-11
"Los Jets"	Eddy	228-35-73
"Estrellas Negras"	Alberio	275-16-44
"Flaps"	Isidoro	243-93-84
"Mots"	Enrique	223-43-88
Mike Rios		222-12-53
"Relámpagos"	Pybio	222-25-87
"Teen Boys"	Fernando	221-81-85
"Los Tontos"	Tony	254-78-44
"Los Diablos Rojos"	Torres	258-18-49
"Los Diablos Negros"	Paco	232-25-52
"Los Pekenikes"	Alfonso	254-37-29

Fig. 23 Nosotros los Jóvenes.
Teléfonos de Conjuntos (Marzo, 1964).

de tocar gratis, “Aquello empezó a parecer insuficiente a los jóvenes y sobre todo, empezaron a sentirse explotados tocando prácticamente todas las semanas en estos festivales sin obtener ningún beneficio. (Pardo, 2005, p. 15)

Recogiendo el testigo de esta necesidad surge el primer gran Festival de Música Moderna, verdadero hito de la historia del pop en España: Los Festivales del Circo Price.

Los Festivales del Circo Price

Como antecedente a los míticos festivales del Circo Price tenemos los mencionados festivales colegiales y algunos primeros intentos de organizar algo más profesional, como los Festivales del Cine-Teatro Alcalá. Como explica Pardo (2005):

Allí comienzan a organizarse unas matinales donde los músicos de la época cobran pequeñas cantidades que les servían para cubrir los gastos de transporte, un par de taxis, con las que podían reparar los parches que se habían roto a lo largo de las actuaciones o comprar cuerdas nuevas para las guitarras y hasta ir mejorando poco a poco sus instrumentos. (p. 20)

Las Matinales de los Festivales de Música Moderna del Circo Price de Madrid comienzan a celebrarse el domingo 18 de Noviembre de 1962. La importancia de los mismos es crucial para la eclosión de este fenómeno que ya viene gestándose desde finales de los 50. Como afirma Pardo (2005):

Si aceptamos la ficción de que esa música necesita tener una fecha de nacimiento también en España, podríamos fijarla en el domingo 18 de noviembre de 1962. Y además, en una hora determinada: las 11 en punto de la mañana. Porque en esa fecha y a esa hora se inauguraba la

primera sesión de los Festivales de Música Moderna del Circo Price. (p. 7)

Aunque, como hemos apuntado anteriormente, existen precedentes en la organización de conciertos de música popular urbana ofrecidos en directo para el público juvenil, es con estos Festivales con los que se alcanza la “mayoría de edad” tanto por su impacto masivo como por su trascendencia histórica. En los dos años en los que estos conciertos están en funcionamiento actúan en ellos algunas de las figuras más importantes para la música pop de ese momento y de los años venideros.

La idea de realizar dichos festivales parte de Miguel Ángel Nieto, promotor de tal evento. Él mismo nos cuenta cómo surge la idea de la organización de los conciertos:

A mí se me ocurrió que por qué no podíamos tener en España lo del *Olimpia* de París o lo del *Paladium* de Londres, que tenían cada 15 días una matinal de rock and roll y entonces llamamos a Arturo Castilla que era el que llevaba el Circo del Price en aquella época. Este era un hombre muy abierto, un hombre que viajaba por todo el mundo, y dijo, “Dejármelo que me lo piense”, y pensarlo para él fue irse a Londres e irse a París, ver cómo eran las matinales del *Paladium* y del *Olimpia* y en cuanto llegó a España nos llamó por teléfono y dijo que adelante, “Vamos a hacerlo”. (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017)

Así surge el primer evento profesional de música moderna y juvenil. Esto supone también un hito en el cambio de la mentalidad empresarial, ya que por primera vez un gran emprendedor ve las posibilidades económicas de un nuevo mercado que hasta el momento no existía o no se valoraba, el público juvenil.

Es la primera ocasión que tienen los pioneros de la música pop para poder tocar de un modo profesional, cara al público y contando con unos medios técnicos adecuados. El Circo Price cuenta con un gran prestigio y con unos medios técnicos extraordinarios, lo que favorece la vistosidad del espectáculo, “El Price era un local de espectáculo super moderno y tecnológicamente, absolutamente vanguardista” (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017).

La organización pone en marcha una campaña de promoción en la que se incluyen anuncios publicitarios en los diarios *ABC*, *Marca* y *Pueblo*. Se realizan 15 matinales a las que acu-

den más de 30.000 espectadores.

El primero se celebra el 18 de noviembre de 1962. Actúan Ontiveros, Dick y Los Relámpagos, Eddy, Los Tonys, Los Pekenikes y Los Estudiantes que en este momento se anuncian como Los Cinco Estudiantes. Completa el programa el grupo de Gibraltar The Diamond Boys. En aquella época incipiente, la mayoría de los grupos cuentan con unos instrumentos muy precarios ya que es casi imposible conseguir un equipo profesional, pues los precios son prohibitivos. Como cuenta Francisco Cervera:

Uno que trabajaba, dio la primera letra, la entrada, lo que fuera para una primera guitarra eléctrica espantosa fabricada aquí en España con un mástil como un tronco de árbol o una cosa así, ¡espantosa!, con interruptores como los de..., eran las únicas, no por baratillas, a ver de dónde sacabas tú una Fender. Si hablamos en pesetas de un sueldo mensual medio de 10.000 pesetas, una guitarra nacional de 3.500 era ya un pastón y una Fender 40.000, un SEAT 600 100.000 y una guitarra 40.000. (F. Cervera, comunicación personal, 3 de Febrero, 2017).

Los primeros conjuntos acuden al Price con instrumentos semiprofesionales y amplificadores caseros, en muchos casos creados por ellos mismos a partir de los altavoces de transistores y tocadiscos. Francisco Cervera describe el “proceso de ingeniería”:

Entonces cogías el tocadiscos de casa, la tienda de electricidad de abajo te hacía una adaptación, el amplificador del propio tocadiscos, de esos de maletín que llevas a los guateques, tienen un altavoz y una amplificación, lo que son 2 vatios a lo mejor, entonces haces una adaptación de un *jack* para conectar la guitarra eléctrica. (F. Cervera, comunicación personal, 3 de Febrero, 2017)

Cuando en la primera sesión aparecen The Diamond Boys con un equipo profesional, el resto de los conjuntos se quedan anonadados. Como cuenta Miguel Ángel Nieto, “Había un grupo gibraltareño, el cantante del grupo era Albert Hammond, este grupo venía con las gita-



Fig. 24 Cómo se fabrica tu guitarra eléctrica (s.f.)
Fonorama n°7, p.17.



Fig. 25 Manolo Pelayo aclamado a la salida del Price (Enero 1964). *Fonorama* n°3, p.13.

rras Fender, la batería Premier y con unos amplificadores pequeñitos, sonaban que te morías.” (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017).

De hecho la precariedad de los equipos acarrea problemas técnicos que los jóvenes músicos solventan ayudándose unos a otros. Como nos cuenta Nieto: “Cuántas veces ocurría que de repente, “¡Puf!, ¡Un cortocircuito!”. Pero había tal camaradería entre los grupos, la música une mucho y entonces nosotros estábamos muy unidos, inmediatamente veías como salía otro de otro grupo con su amplificador y su guitarra y se lo dejaba para que siguiese tocando” (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017).

Lo anteriormente expuesto describe hasta que punto estamos en la “protohistoria” de la música pop de nuestro país. Los comienzos siempre son complicados, pero gracias al entusiasmo y a la camaradería de nuestros jóvenes protagonistas se consigue avanzar en la gestación del pop.

A esta primera sesión le siguen 14 más. La última tiene lugar el 17 de Febrero de 1964. Además de los anteriormente citados, los músicos más destacados que pasan por este fundacional evento son Los Teen Boys, Victor Ponti, Lorenzo Valverde, Los Relámpagos, Micky y los Tonys, Los Sonor, Los Gatos Negros, Dúo Rubam, Mike Ríos (posteriormente conocido como Miguel Ríos) acompañado de los Relámpagos, Albert y Richard, Los H. H. , Los Atlantes, Los Comandos, Los Continentales, Ennio Sangiusto, Dúo Kramer, Los Jets, Los Rock, Los Extraños, Los Diablos Rojos, Manolo Pelayo, Los Diablos Negros, Los Flaps o Joe and the Llaguars.

Como vemos estamos ante los principales responsables, (sobre todo en la escena Madrileña) de la gestación y posterior desarrollo del fenómeno de la música pop en nuestro país.

La celebración de estos conciertos causa un gran impacto en la juventud del momento. Por fin el fenómeno de la música juvenil se hace patente y visible. A los Festivales acude todo tipo de público. Como nos cuenta Nieto: “Las primeras filas del Circo del Price, que eran las más caras, costaba 35 pesetas la entrada, estaba llena de gente mayor, matrimonios, señoras que iban con abrigo de pieles” (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017).

Los jóvenes disfrutaban del espectáculo con gran regocijo pero se comportaban de un modo civilizado. En estos eventos no hay ningún tipo de disturbio ni salida de tono. Nieto da fe de esto:

Yo te puedo asegurar que la droga más dura que se consumía en el Price era la Fanta de Naranja (...) En el Circo de Price no hubo jamás en la vida un incidente serio, entre otras cosas teníamos un empresario, que él a lo mejor estaba fuera o no iba ese día, me llamaba por la noche, “¿Cómo han ido las cosas?”, “Pues no ha estado mal”, “Flojo ha debido de estar porque sólo hay 8 butacas rotas”, o decía “¡Ha sido un éxito!, tenemos veintitantas butacas rotas”, pero no rotas porque la gente las rompiera sino porque bailaban. Nunca se tiró un objeto a la pista, nunca hubo una pelea dentro del circo, jamás, o sea que era la cosa más inocente. (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017).

El espectáculo se desarrolla con altas dosis de espectacularidad cosa que el público agradece:

Aquello era totalmente novedoso, nosotros hicimos una cosa que era diálogo de baterías dos baterías en la pista, una la tocaba mi hermano y otra la tocaba Pierre Wiboris. (...) Teníamos los focos que apuntaban a las baterías, iban tres focos a cada batería con luz blanca, y entonces empezaron a tocar y aquello fue tomando cada vez más calor, calor, calor, y a medida que tomaba calor las luces se iban poniendo azules, naranjas, rojas y ya los 6 cañones rojos y los dos baterías haciendo un solo de esos y la gente de pie aplaudiendo y bramando, era una cosa, pero es que te ponía los pelos de punta, no te puedes imaginar, pero no pasó nada más, terminaron de tocar y la gente se quedó sentada. (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017)

Los eventos alcanzan tal repercusión que las casas discográficas comienzan a interesarse por el nuevo fenómeno musical. Algunos grupos consiguen sus primeros contratos discográficos gracias a estas primeras actuaciones ya que algunos de los principales representantes de las mismas acuden a las matinales en busca de nuevos valores. Pardo recoge en el folleto del Doble CD, publicado con motivo del 50 aniversario de la Matinales del Price, un fragmento de un reportaje de la revista *Discóbolo* referida al quinto festival que da fe de lo anteriormente expuesto: “Durante el descanso charlamos con Ángel Nieto, presentador y organizador de

estos espectáculos, y nos encontramos también con Andrés Machado, de discos Belter, y con el señor Garea, director de ediciones Hispavox, que, como siempre, prestan su más entusiasta colaboración en pro de la música moderna.”¹²¹

Desgraciadamente los conciertos no quedan registrados para la posteridad porque nada de esto se graba. Habría sido un testimonio valiosísimo. Miguel Ángel Nieto apunta:

Yo ahora lo lamento, pero en aquel momento, los españoles tenemos muy poca conciencia de lo que puede llegar a ser historia el día de mañana, y nos parece que lo que estamos haciendo en ese momento no va a tener ninguna repercusión y no va a ser importante. [¿No se grabó nada?] Claro, y fíjate que en el Price, en la cabina de sonido del Price había una batería de magnetofones, teníamos unos micrófonos que bajaban desde el techo del Price, el micrófono estaba colgado en el centro de la pista, teníamos una batería de cañones de luz y podíamos haber grabado. ¿Qué es lo que pasa? Que una cinta magnetofónica en el año 62 era casi un lujo, porque en España no se producían, eran de importación. (...) Una cinta magnetofónica te podía costar 200 o 300 pesetas. Si a mí me hubiese iluminado alguien y yo hubiese grabado todos los festivales del Price, imagínate que colección de discos se podría haber hecho. (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017)

El desarrollo de los Festivales obtiene una gran atención mediática causando un gran impacto en la sociedad del momento. Desgraciadamente la prensa adepta al régimen no ve con buenos ojos lo que está sucediendo y decide organizar una feroz campaña mediática en contra, lo que termina ocasionando la prohibición de la actividad.

Como describe Nieto: “Entonces hubo un reportero de *Pueblo*(...) Paco de la Fuente, que se le ocurrió, un día a la salida del circo de Price, decirle a unos chavales, “Bailad” y entonces hizo una foto en la que ponía, *Twist en la plaza del Rey*, al poco tiempo Marsillach hace el artículo que se llamaba *Rebeldes sin Causa*” (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017).

Transcribimos parte del artículo aparecido en el diario *Pueblo*, por lo significativo del texto:

¹²¹ Libreto de La leyenda del Price. 50 Aniversario (1962-1964). Las 100 canciones de las Matinales. (2012). [CD]. España: Rama Lama. p. 8.

Sobre el asfalto, en la acera, a la intemperie en plena calle, bajo la lluvia, estos jóvenes bailan el ritmo de nuestro tiempo: el twist; esta histeria colectiva no se ha producido en Londres ni en Estocolmo. Acontece en Madrid y a las dos de la tarde del pasado domingo. No ha sido una escena única e insólita la que ha captado el fotógrafo. Se repite cada día festivo tras las sesiones de ritmos modernos que con gran éxito de público se celebran en nuestra capital. Miles de jóvenes, tras haber soportado dos horas o más de guitarra eléctrica, batería y canciones en inglés, inician al ritmo del twist su vuelta a casa. ¿Quiénes son estos muchachos? No creemos que sean universitarios. No creemos que sean jóvenes obreros. ¿Dónde puedes ubicar a estos chicos? ¿De dónde salen? ¿A qué se dedican? Unas preguntas que nos hacemos sin más afán que entender a este sector de la juventud.¹²²

Como vemos, el sector más reaccionario de la sociedad rechaza de pleno esta sana expresión de libertad juvenil y los Festivales se suspenden por orden expresa de las autoridades, que actúan con contundencia. Nieto nos cuenta: “Un comisario de policía lo prohibió, yo ingenuamente fui a ver al comisario de policía a la Dirección General de Seguridad y no me detuvo porque yo intenté razonar con él, no me dejó detenido allí pues de puro milagro, un tío así bajito, con el bigotito y el pelo engominado” (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017).

Los Festivales se prohíben pero el germen ya ha dado sus frutos y es imparable. La industria discográfica ve las posibilidades de este nuevo mercado juvenil y comienza a apostar por estos nuevos valores. En realidad toda esta explosión de espíritu juvenil tiene un calado más profundo que puramente musical. Como apunta Nieto: “Éramos una generación que ya no cabía en la España de entonces ni mental ni intelectualmente y nos agarramos a la música como medida de expresión de nuestra disconformidad (...) la generación que empieza agarrándose a la música y termina haciendo la transición política en este país”. (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017)

122 Twist en las calles de Madrid. (26 de febrero de 1963) *Pueblo*.

Salas de Fiesta y Salas de Juventud

En la segunda mitad de los años 50 se ponen de moda los denominados *complessi* al estilo italiano, pequeñas formaciones musicales, de las que posteriormente tomarán el nombre los conjuntos de pop españoles. Las salas de Fiesta, comienzan a contratar a estas formaciones, que compiten con las tradicionales orquestinas de *swing*. Estos *complessi* al estar conformados por un número menor de músicos cobran unos honorarios más bajos, lo que supone un gran incentivo para los clubs. Las orquestinas ven como sus condiciones de trabajo se ven mermadas por lo que protestan ante las autoridades alegando que los integrantes de estas nuevas formaciones no tienen los estudios mínimos para ser considerados profesionales. Con el fin de acabar con esta diatriba y reglamentar el sector del espectáculo, el Ministerio de Trabajo publica una orden¹²³, en la que se insta a los músicos que no poseen título oficial a examinarse para obtener el carné profesional¹²⁴, sin el que no se puede firmar ningún contrato. Cuando eclosiona el fenómeno de la música juvenil en España y los primeros pioneros del sector quieren profesionalizarse, tienen que pasar por dicho examen¹²⁵. Como describe Molero (2015): “El carné profesional era un paso imprescindible para poder tocar en los bailes y ese era el único lugar de donde se podían sacar unas pesetas para pagar las letras del equipo. Podías librarte si tenías acabados estudios de solfeo o instrumento en el conservatorio, pero pocos rockers habían pisado alguna vez tal lugar.” (p. 74)

José Manuel Rodríguez “Rodri” nos cuenta su experiencia:

Un examen, un domingo por la mañana en el teatro de la Latina. Era la cosa más surrealista del mundo, eso fue cuando entré en los Continentales, porque ellos ya lo tenían. Éramos cuatro, fuimos allí y dijeron: “Pero ¿vosotros ya lo tenéis?”, “sí”, “y a quien le falta”, “a este”, “pues venga”, “pues vamos a tocar”, “No, si ellos ya lo tienen que no toquen” ¿Qué tocas?”, “Pues toco el bajo y canto”, “pues hazlo”, “¿pero canto.. sin nada?”, “Sí”. Volví a cantar, “Legata” o...también sería *una italianada*, yo sólo con el bajo: *ti voglio pum pum pum pum pum* y can-

123 Orden del 21 de Noviembre de 1959.

124 El carné se expide con el nombre de Grupo de circo, variedades y folclore.

125 Julián Molero recoge en el capítulo Vaya Papeleta, me tendré que examinar numerosas anécdotas sobre este particular. Ibid. Molero (2015). p. 74-79.

tando solo con el bajo, surrealista y me dijeron “vale, vale ya está. (J.M. Rodríguez, comunicación personal, 13 de Enero, 2017)

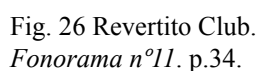
Según Francisco Cervera hay dos tipos de carnés, uno para instrumentistas de baile y otro para instrumentistas atracción:

Las orquestas de baile eran otra categoría, de hecho había un examen sindical. Había dos niveles, el nivel de atracción, *Instrumentista atracción*, músico atracción, encajados, ¡aguanta!, ¡En el *Sindicato del Espectáculo* en el grupo de *Circo, Variedades y Folklore*. Yo tengo el carné por ahí, *Circo, Instrumentista atracción*, no podías hacer música de baile ni actuaciones de más de 45 minutos. Tenía una serie de normas, de hecho todas las estrellas, cuando ibas acompañando a las grandes figuras o eras un grupo importante tocabas 40 o 45 minutos, y antes y después había orquestas de baile, que era otro título. Ellos tenían que saber música y tener otra serie de condicionantes, tenían otro carné distinto. (F. Cervera, comunicación personal, 3 de Febrero, 2017)

Los primeros grupos de pop de esta época se denominan a sí mismos *conjuntos*, este término es heredado precisamente del término *complezzo* italiano, ya que al igual que este último, un conjunto es una formación pequeña pero autosuficiente que con tan sólo 4 o 5 músicos (a veces incluso 3) puede interpretar música de forma autónoma, constando de sección rítmica y melódica. Esta característica le da una gran flexibilidad frente a las orquestinas que necesitan de un buen número de integrantes para realizar su labor. Cuando los primeros conjuntos empiezan a formarse sólo existen los tradicionales circuitos de salas de fiesta, estas por lo general cuentan con una orquestina titular cuyo repertorio abarca boleros, swing, música latina (chachachá, mambo y tango) y música tradicional española compuesta principalmente de pasodobles y coplas. También suelen tener en nómina uno o varios cantantes (femenina o masculino) especializados en música melódica y en coplas. Cuando las primeras formaciones de pop intentan tocar en público se encuentran con serias dificultades, ya que los empresarios de estos clubs en principio se muestran reticentes a la hora de contratar estas nuevas formaciones. Como afirma Molero (2015) “Aunque desde finales de 1959 había apariciones puntuales de grupos como Los Estudiantes, no fue hasta el invierno del 61 cuando la figura del cantante o grupo moderno

A partir de 1962 los conjuntos modernos empiezan a tener cabida en estas Salas de Fiesta y Clubs, aunque nunca será su medio natural, ya que la mayoría de la clientela de estas pertenece a otras generaciones, “Pasapoga, Florida Park, Pavillón, Morocco, J’Hay, Alazán, “encanto y belleza”, como rezaba su publicidad, eran parte del pasado” (Pardo, 2015, p. 49).

sótanos de los cines, en los que gracias a su gran amplitud se pueden reunir gran número de jóvenes para escuchar música en directo. Como afirma Pardo (2015) “Las salas de juventud nos permitían escuchar, ver y hasta aplaudir o conseguir un autógrafo. Fue la edad de oro de los grupos españoles y de las salas de juventud, que consiguieron por fin arrancarnos de nuestras casas”. (p. 52). Aparecen por primera vez en España locales dirigidos exclusivamente a la juventud, lo que ayuda a apoyar este nuevo concepto de identidad juvenil. Estas salas acogen a individuos de distinta extracción social, unidos por el nexo común de la juventud. “La sala de juventud te permitía conocer a chicos y chicas distintos, con los que nunca habías compartido ni pupitre ni salidas al cine, muchas veces de otros barrios que apenas conocías y también de estratos sociales diferentes” (Pardo, 2015, p. 52).



223

dio Club o Imperator) y de Julián Reyza¹²⁶ con la cadena Consulado son un claro ejemplo de este fenómeno. Como apunta Molero (2015):

“La cadena Nuño de la Rosa ideó un sistema que le permitió ofrecer programaciones sin rival todas las tardes. Contrató en exclusiva a Mike Ríos, Robert Jeantal, Luis Gardey y Tito Mora. Como los clubes estaban cerca uno de otro, todos los artistas cantaban en las cuatro salas de la cadena cada tarde en breves pases de media hora. Las siguientes temporadas hicieron algo parecido con los principales grupos madrileños. (p. 101)

Para tocar en estas Salas de Juventud también es necesario poseer el carné del Sindicato del Espectáculo y además deben rellenar un formulario con la relación de las canciones interpretadas.

Además de estas grandes cadenas céntricas surgen otras salas de juventud mucho más precarias en las zonas del extrarradio, estas, más modestas que las anteriormente citadas, se abren los fines de semana permitiendo disfrutar de música en directo a los jóvenes en sus propios barrios. En verano estos músicos cuentan con la posibilidad de desarrollar su labor profesional en el circuito turístico, normalmente en la costa, que año tras año va tomando fuerza. Así se forma la primera generación de músicos dedicados a los “*nuevos ritmos*,” que adquieren tablas y se profesionalizan gracias a estos primeros circuitos.

126 Julián Reyza¹²⁶, fue el director de la cadena Consulado, sus salas de baile en los bajos de los cines. La cadena llegó a contar con ocho salas de baile repartidas por toda la ciudad. Ciudad Lineal, Vesalles, Canciller, Victoria, Garden, Principado y Vergara. Ibid. Molero (2015). p. 101

4.1.7. Los Festivales de la Canción

A finales de los 50 comienzan a surgir una serie de Festivales, con el fin de promocionar las zonas más turísticas del país y para dar a conocer a los principales compositores y figuras de la canción ligera del momento. El Ministerio de Información y Turismo toma parte activa en la puesta en marcha de los mismos, ya que los utiliza como un medio para fomentar el fenómeno del Turismo. Las principales emisoras de Radio del país juegan un papel fundamental tanto en la puesta en marcha, como en la cobertura y en la posterior difusión de los títulos ganadores.

Los Precedentes: El Festival de San Remo

Estos Festivales tienen como precedente y modelo principal el Festival de San Remo, ya que es el primer Festival de estas características celebrado en el mundo. A su imagen y semejanza surge incluso el que se convierte posteriormente en el festival más importante por su proyección internacional, el Festival de Eurovisión. Como apunta Pardo (2015): “Demostraba que en la canción italiana se imponía el modelo de la romanza (...) lo curioso es que dicho festival no se organizó en el propio Nápoles, sino en San Remo” (p.169). El antecedente más antiguo de dicho fenómeno lo podemos encontrar en 1932, en el Festival Partenopeo de Canto, tradiciones y Trajes, evento que pretende ofrecer una muestra del folclore de Nápoles. El Festival nace con el propósito de promocionar a la ciudad y se pone en marcha en enero de 1951, entre el 29 y 31 de este mes, contando con veinte participantes. Este es emitido por la cadena oficial de la radio del país, la R.A.I. y se convierte en un evento cultural de gran impacto. Durante sus primeros años de vida tiene un gran éxito dentro de las fronteras de Italia, pero a partir de 1958 alcanza por primera vez una gran proyección internacional. Es en este año cuando Domenico Modugno interpreta la canción ganadora “Nel blu dipinto di blu” Pardo afirma (2015):

Se presentó y ganó un cantante que rompía todos los moldes y normas que hasta entonces habían regido el mundo de la canción italiana. Gritaba sus canciones y rompía la estructura habitual de la balada napolitana y sus derivados, nos dejó a todos, mayores y jóvenes como yo era entonces, sin aliento cuando lo escuchamos interpretar la canción ganadora... pronto la conocimos todos como “Volare”. Triunfó en todo el mundo y cambió las normas tácitas que

imponían los jurados. (p. 137)

El gran éxito internacional conseguido por Modugno pone en el Mapa internacional a este Festival, que se convierte en referencia mundial a partir de ese momento para la industria de la música ligera, consolidándose en los años sesenta. Este festival lanza a figuras tan importantes como el propio Domenico Modugno, Adriano Celentano, Gigliola Cinquetti o Bobbi Solo. El Festival alcanza tales proporciones que a este acuden las máximas estrellas internacionales como artistas invitados, entre estos podemos encontrar entre otros a Louis Armstrong, Paul Anka o Frankie Laine.

Muchos de los éxitos de San Remo lo son también en nuestro país gracias a la promoción de las emisoras de radio. Estrellas como Doménico Modugno, Adriano Celentano y posteriormente Gigliola Cinquetti ocupan en muchas ocasiones los primeros puestos de la lista de Discomanía recogida en este trabajo. Destacan en esta lista los temas *Al di la* (1961), *24.000 baci* (1961) o *Non ho l'eta* (1964). Estos temas aparecen recopilados anualmente en EPs editados por las principales casas discográficas e interpretados por numerosos artistas con versiones en

PRIMEROS PREMIOS DEL FESTIVAL DE SAN REMO ¹²⁷	
1951 Tema, “Grazie dei Fiore”. Intérprete Nilla Pizzi.	
1952 Tema, “Vola Colomba”, Intérprete Nilla Pizzi.	
1953 Tema, “Viale d’autunno”, Intérprete Carla Bon	
1954 Tema, “Tutte le mamme”, Intérpretes, Giorgio Consolini/ Gino Latilla.	
1955 Tema, “Boungiorno, tristeza”, Intérpretes, Claudio Villa/Tullio Pane.	
1956 Tema, “Aprite le finestre”, Intérprete, Franca Raimondi	
1957 Tema, “Corde della mia chitarra”, Intérprete, Claudio Villa/Nunzio Gallo	
1958 Tema, “Nel blu dipinto di blu (Volare)”, Intérpretes, Domenico Modoguno/Johnny Dorelli.	
1959 Tema, “Piove (Ciao, ciao, bambina)”, Intérpretes, Domenico Modugno /Johnny Dorelli.	
1960 Tema, “Romantica”, Intérpretes, Tony Dallara/Renato Rascel.	
1961 Tema, “Al di la”, Intérpretes, Betty Curtis /Luciano Tajoli.	
1962 Tema, “Addio, Addio”, Intérpretes, Domenico Modugno/Claudio Villa.	
1963 Tema, “Uno per tutte”, Intérpretes, Tony Renis/ Emilio Pericoli.	
1964 Tema, “No ho l’eta”, Intérpretes, Gigiola Cinquetti/ Patricia Carli.	
1965 Tema, “Se piangi, se ridi”, Intérpretes, Bobby Solo /New Crhisty Minstrels.	
1966 Tema, “Dio come ti amo”, Intérpretes Domenico Modugno / Gigliola Cinquetti.	

El Festival de Eurovisión

Siguiendo la línea del Festival de San Remo nace el Festival de Eurovisión por iniciativa de la UER. España no participa en el mismo hasta 1961, ya que no es hasta 1961 cuando TVE entra dentro de la red de transmisión europea. En 1960 se retransmite por primera vez a través de esta red el partido España Niza, a propósito de la inclusión de T.V.E. en la Red de Eurotransmisión la revista Ritmo hace un alegato sobre las posibilidades que ofrece esta para la vida musical del país, transcribo parte del contenido por considerarlo un documento muy significativo:

“Unánimemente la Prensa española y gran parte de la extranjera han elogiado la perfecta transmisión por la Televisora nacional del partido celebrado entre los equipos Madrid-Niza,(...) Pero nosotros, RITMO, deseamos que ese éxito inicial sea seguido de muchos más, para mostrar a Europa y al mundo nuestros valores culturales, nuestras fiestas y costumbres típicas, nuestros monumentos... Y concretándonos al aspecto musical, creemos que esas oportunidades están al alcance de la mano al desarrollarse los próximos Festivales de España. Toda Europa debe ser informada por nuestra Televisora de los acontecimientos musicales más brillantes que se celebren en este próximo verano como exponentes de los grandes valores individuales y colectivos que poseemos, y, para demostrar, en el orden espiritual, la fuerza artística de que por sí sola se impone y triunfa. Importa, por tanto, para lograr esto, que los Festivales españoles de este año tengan elevada categoría nacional y que cualquiera de ellos sea digno de ser presenciado, a través de la Televisión, por los millones de aficionados a los grandes acontecimientos musicales, como los que España puede presentar con categoría de excepcionales. Como equilibrio internacional en la transmisión, y para que aquí, en España, podamos seguir los acontecimientos musicales del mundo y situarnos en igual plano de cultura y de información artística, deseamos que nuestra Televisora Nacional alcance también éxitos con sus cámaras y podamos presenciar los espectáculos musicales”.¹²⁷

Desde la revista Ritmo se recibe con gran entusiasmo la inclusión de España tanto en Eurovisión como en la Red de Eurotransmisión. Este artículo muestra la lucidez del redactor, que alcanza a ver la gran oportunidad que supone contar con este medio tanto para exportar

¹²⁷ España en la Eurovisión (1961) *Ritmo*, Marzo nº 309, p. 3.

como para importar música de calidad. El lenguaje de la época puede parecer chocante por lo rimbombante del mismo, pero no hay que olvidar que se trata de una revista de música culta, adalid de los valores más elitistas.

Las primeras comparecencias en Eurovisión son bastante negativas para España, que suele ocupar los últimos puestos, llegando en 1962 y 1965 a obtener 0 puntos. “Fueron los años de los últimos puestos, de los cero votos a favor, del nos tienen manía o no nos entienden” (Pardo, 2005, p. 3). Estos resultados tan negativos invitan a la reflexión de los diversos medios de comunicación, que culpan a las bases de la organización del concurso de los pobres resultados, “El sistema utilizado este año para seleccionar la canción que representará a España en el Festival de la Eurovisión limita las posibilidades a tantas obras que, por no haber triunfado en alguno de los Festivales españoles, no podrá acudir al nacional, primero e internacional, después, torneo de la Eurovisión que se celebrará en marzo”.¹²⁸ Los intentos de justificación por los continuos fracasos en el festival se suceden a lo largo de estos primeros años. Estas composiciones no tienen impacto internacional, pero algunas de ellas se convierten en grandes éxitos en nuestro país, a ello contribuye como es habitual, la radio musical¹²⁹.

La revista *Ritmo* abre su sección *El mundo de la música ligera* en Diciembre de 1959. Que una revista tan elitista y conservadora como esta dedique una sección a la *música ligera* da la medida de la importancia que esta está tomando en el mercado discográfico. Desde sus páginas, esta publicación nos ofrece un punto de vista muy interesante, ya que los redactores de la misma son eruditos de la música clásica y sus opiniones se vierten desde este prisma, algo muy difícil de encontrar en las habituales críticas o comentarios de música popular, que corre a cargo de periodistas, que son grandes entendidos en la materia pero que por lo general carecen de una formación musical elevada, al menos desde el punto de vista académico. Esto no quiere decir que los críticos de *Ritmo* sean infalibles, de hecho en muchas ocasiones son demasiado conservadores, pero nos ofrecen interesantes reflexiones que no encontramos en ningún otro medio musical.

Como ejemplo de lo anteriormente expuesto tenemos un artículo en el que se debate la

128 El mundo de la música ligera. (Enero 1963). *Ritmo*, Vol. 33, N°. 332, Enero, p. 23.

129 Ver cuadro de los éxitos de los Festivales en *Discomanía*.

calidad de los textos que conforman las canciones que compiten en estos certámenes. En dicha publicación se critica el desinterés de los letristas por este género popular, que según el sentir de los adeptos al mismo, merecen una mayor dedicación, ya que es fundamental dignificar la música ligera española para que pueda competir en igualdad de condiciones con la canción extranjera. Transcribimos la encuesta que a este respecto se realiza:

¿Qué le falta a la Canción Española? El semanario barcelonés Destino ha publicado bajo ese mismo interrogante epígrafe una rápida encuesta, a la que han contestado el novelista Pisé María, Espinás, el compositor Augusto Algueró, el hombre de la radio Joaquín Soler, un promotor de discos, Francisco Heras, y un crítico compositor, Javier Montsalvatge. El resumen de la encuesta fue este refiriéndose, desde luego, a la canción ligera:

En realidad, las cinco opiniones expuestas, pese a la heterogeneidad de su procedencia, coinciden en algo fundamental, en la pésima calidad, en la ramplonería de las letras de las canciones españolas. Para asegurar a nuestra canción el rango que merece, se impone un llamamiento a los poetas; ¡Escribid canciones! No es un género inferior, ni mucho menos. También con las canciones se puede alcanzarle gloria. Y de paso ganar dinerito, lo que no es grano de anís.¹³⁰

Aunque el Festival de Eurovisión está eminentemente dedicado a la música ligera, algunos de los temas están compuestos en un lenguaje más cercano a las nuevas corrientes de la “*música moderna*”, prueba de ello son las actuaciones de estrellas del pop internacional como Adriano Celentano, Francoise Hardy, Gigliola Cinquetti o France Gall.

Aunque Europa acepta la participación de España en los eventos culturales europeos gracias al lavado de cara del régimen por parte del Ministerio de Información y Turismo, existen reticencias con respecto a la realidad política del país. Prueba de ello es el incidente ocurrido en el Festival de Eurovisión de 1964. En el momento de la actuación de los T.N.T, grupo que representa a España, aparecen unos manifestantes portando una pancarta con críticas a los regímenes políticos español y portugués. Este hecho provoca la indignación de los adeptos al régimen. Como muestra de ello transcribimos una editorial aparecida en la revista Ritmo a

130 *¿Qué le falta a la Canción Española?* (Marzo de 1963). El mundo de la música ligera, *Ritmo* vol. 30, n° 309. p. 23

propósito del incidente, en este artículo se apela a que los valores artísticos deben estar exentos de cualquier carga política “Los concursos, las competiciones, los festivales tienen únicamente un fin humano noble, elevado: hallar caminos de progreso a las técnicas y conseguir la convivencia entre los hombres¹³¹”. También se hace referencia a la indulgencia de la retransmisión que permite este tipo de incidentes:

“Hoy nos referimos al Festival de la Canción celebrado recientemente en Copenhague, organizado por la Eurovisión, y cuya retransmisión estuvo a punto de escandalizar al mundo entero, al no haber actuado con rapidez las cámaras, desviando el objetivo, que inesperadamente trataba de conseguir un endemoniado fin político, aprovechándose de un Festival al que concurrían compositores e intérpretes del mundo europeo, y entre éstos españoles y portugueses, contra cuyos países se trataba de lanzar el impacto abominable”¹³².

De hecho, a partir de ese momento se impone en TVE la norma de emitir con unos segundos de retardo cualquier evento de carácter internacional, “Nació así el famoso bucle que obligaba a la cinta grabadora del programa a dar un paseo por distintos carretes antes de llegar a la cabeza lectora” (Pardo, 2005).

La revista *Ritmo* hace una defensa de España y Portugal como países abiertos a las manifestaciones culturales de carácter internacional. Es evidente que los redactores de la publicación son adeptos al régimen aunque sus alegatos se centran en el mundo de la cultura y no en el ámbito político:

“Las Sociedades musicales de España y Portugal, desde hace más de setenta años, vienen acogiendo con aclamaciones a los más grandes solistas y más famosas agrupaciones de todo el mundo. Los Festivales de España y Portugal son vivos exponentes de la máxima colaboración con que cuenta la Humanidad para seguir abriendo anchos caminos a la cultura y al amor”¹³³.

Los compositores españoles y portugueses presentes en los festivales hacen un manifiesto en contra de la famosa pancarta, lo que le vale a Fina Calderón, la compositora de “Caracola”, el lazo de Isabel la Católica. La revista *Ritmo* recoge este hecho:

131 Editorial. (Enero 1964). *Ritmo* Vol. 34, N°. 344, p.3.

132 Editorial. (Enero 1964). *Ritmo* Vol. 34, N°. 344, p.3.

133 Editorial. (Enero 1964). *Ritmo* Vol. 34, N°. 344, p.3.

“Por todo lo expuesto se comprenderá cuánto nos ha dolido que tal incidente produzca una atmósfera de malestar artístico y diera lugar a la justa reacción ética por parte de los compositores españoles y portugueses presentes en el Festival, reacción que tuvo admirativas y simpáticas adhesiones, merecedoras de nuestra gratitud. Y echemos al Demonio de toda manifestación musical, si nuevamente se presenta, como se le ha echado esta vez del Festival de la Canción de Copenhague”¹³⁴.

En 1966, se obtiene por fin un puesto aceptable, concretamente el 7º lugar, gracias a la intervención de Raphael, con la composición de Manuel Alejandro “Yo soy aquel”.

Los éxitos internacionales de Eurovisión conocen versiones en castellano editadas por las principales casas discográficas e interpretadas por las principales estrellas de la canción. También se pueden encontrar las partituras de estos temas, editadas por las principales editoriales españolas .

PRIMEROS PREMIOS DEL FESTIVAL DE EUROVISIÓN ¹³⁶
1956 Tema, “Refrain”, Intérprete, Lys Assia (Suiza).
1957 Tema, “Nets als toen”, Intérprete, Corrie Broken (Holanda).
1958 Tema, “Dors mon amour”, André Claveau (Francia).
1959 Tema, “Een beetje”, Intérprete, Teddy Schoelten (Holanda).
1960 Tema, “Tom Pillibi”, Intérprete, Jacqueline Boyer (Francia).
1961 Tema “Nous les amoureux”, Intérprete, Jean Claude Pascal (Luxemburgo). España participa por primera vez con el Tema “Estando contigo”, interpretado por Conchita Bautista, que ocupa el puesto número 9.
1962 Tema “Un premier amour”, Intérprete Isabelle Aubret (Francia). España participa con el tema “Llámame”, interpretado por Victor Balaguer, ocupando el 13º lugar.
1963 Tema, “Dansevise”, Intérprete Jorge y Grethe Igmann (Dinamarca). España participa con el tema “Algo prodigioso”, interpretado por José Guardiola, quedando en el 12º lugar.
1964 Tema, “Non ho l’eta”, Intérprete Gigliola Cinquetti (Italia). España participa con el tema “Caracola”, interpretado por Los T.N.T., ocupando el 12º lugar.
1965 Tema “Poupée de cire, poupée de son”, Intérprete France Gall (Luxemburgo). España interviene con el tema “Que bueno, que bueno”, interpretado por Conchita Bautista, ocupando el lugar número 15.
1966 “Mercie chérie”, Intérprete Udo Jurgens (Austria). España participa con el tema “Yo soy aquel”, interpretado por Raphael, ocupando el 7º lugar.

134 Editorial. (Enero 1964). *Ritmo Vol. 34, N° 344* p.3. Para ampliar información sobre el Festival de Eurovisión, consultar el libro Pardo, J.R. (2005). *Medio Siglo del Festival de Eurovisión (1956-2005)*. Madrid: Rama Lama.

Festivales Españoles

La actividad de los Festivales Españoles de la Canción comienza a finales de los 50. Nacen del mismo modo a imitación del Festival de San Remo. En la revista *Ritmo* encontramos una alegato a favor de dichos Festivales:

“Tiempo hubo en que en España envidiábamos el gran auge de estas manifestaciones en países como Italia, el que durante la época estival se suceden, uno tras otro, patrocinados por cada entidad municipal, los Festivales de sus canciones. Más actualmente España parece sentirse curada de aquel vicio de la envidia al contar con un números de Festivales de la Canción cada mes es mayor”¹³⁵.

En la misma revista, se manifiesta la preocupación por la posible “contaminación” de la música popular española, que puede llegar a verse afectada por la marea de los “*nuevos ritmos*” internacionales:

No sabemos si, en contra de lo que se pretende, contribuirá a perjudicar la vida del mundo de la canción española bailable, calificativo éste que debería añadirse a todos los concursos celebrados, pues la canción sin tal fin no parece haber interesado todavía ningún grupo como para dedicarle un certamen¹³⁶.

Para el Ministerio de Información y Turismo los Festivales se convierten en una prioridad, ya que son un importante instrumento de propaganda tanto para promocionar los principales centros de turismo del país como para iniciar un lavado de cara para fomentar las relaciones internacionales. En numerosas ocasiones la presidencia de honor la ocupa un importante cargo de este ministerio, además algunos de los premios están directamente patrocinados por el Ministerio o alguna delegación del mismo. El propio Fraga Iribarne, en una entrevista concedida a la revista *Ritmo* hace una declaración de intenciones al respecto:

Con los Festivales de España seremos fieles al latido esencial de nuestra tierra. Realizaremos unos Festivales de recreación española y trataremos de cristalizar lo popular en un estilo universal. El vigor, la atracción para el turismo y la satisfacción para los españoles deberán producirse por el contenido y el programa que hagan nuestros artistas y los buenos conjuntos

135 El mundo de la música ligera. (Septiembre 1960). *Ritmo*, N° 313. vol. 30, p. 23

136 El mundo de la música ligera. (Septiembre 1960). *Ritmo*, vol. 30. N° 313, p. 23

internacionales que vengan o colaborar con nosotros¹³⁷.

Las principales emisoras del país son las verdaderas promotoras de estos Festivales¹³⁸, ya que forman parte de la organización, los retransmiten en directo y posteriormente promocionan a los valores de la canción ligera que se alzan con los principales premios de estos certámenes. Los primeros Festivales importantes nacen en 1959, son el Festival de Benidorm y el Festival del Mediterráneo.

Festival de Benidorm

El primer Festival de Benidorm nace en verano de 1959, con grandes expectativas y un denodado esfuerzo. No nace de manera casual, es algo muy premeditado y organizado. Intervienen muy activamente los poderes fácticos y la red de Emisoras del Movimiento REM, ya que se pretende que sea un escaparate para atracción del turismo y lavado de cara del régimen. Los principales agentes del mundo de la canción ligera también se implican en el proyecto, ya que ven en este una vía para la promoción de su actividad.

Por otro lado, no pueden faltar las marcas comerciales que con su patrocinio consiguen una gran publicidad para sus productos. Podemos observar la implicación de estos agentes en el patrocinio de los principales premios organizados en 1959¹³⁹:

- El primer premio a la composición está patrocinado por la Secretaría General del Movimiento y el de interpretación por la Dirección general de Radiodifusión.
- El Segundo premio a la composición de está patrocinado por la S.G.A.E y el de interpretación por el Alcalde de Benidorm.
- El Tercer premio a la composición está patrocinado por el Ministerio de Educación Nacional y el de interpretación por la Delegación Nacional de Prensa, Propaganda y Radio del Movimiento.
- El Cuarto premio a la composición corre a cargo del Gobernador Civil de Alicante y el de interpretación por el Alcalde de Alicante.
- El Quinto Premio a la composición es patrocinado por Diputación Provincial de Ali-

137 El mundo de la música ligera. (Marzo 1963). *Ritmo*, vol. 33. N° 333, p. 5

138 El Festival de Benidorm es patrocinado por la R.E.M. (Red de Emisoras del Movimiento)

139 I Festival de Benidorm, Obras premiadas, (Julio 1959) *Ritmo* vol. 29, n° 304, p. 9

cante y el de interpretación por el Sindicato Nacional del Espectáculo.

- El Sexto Premio a la composición corre a cargo de la Emisora La Voz de Madrid y el de interpretación lo entrega el *Diario Información* de Alicante.
- El Séptimo Premio a la composición lo patrocina la emisora La Voz de Alicante y el de interpretación el *Diario Levante* de Valencia a la interpretación.

Los tres últimos premios corren a cargo de Marcas comerciales como *Flomar*, *Mayonesa* *Musa* y *Gal*.

La organización del concierto es muy parecida a la de San Remo. Los premios principales los reciben los compositores de letra y música, y las canciones son interpretadas por distintos artistas que también reciben premios aunque de menor cuantía.¹⁴⁰

Estos Festivales van ganando adeptos y poco a poco van contando con grandes figuras internacionales, “Existe gran número de ofrecimientos de artistas en particular de extranjeros, de los que destaca el del popular Nat King Cole”¹⁴¹.

PREMIOS DEL FESTIVAL DE BENIDORM ¹⁴²
1959 Tema “Un Telegrama”; Intérpretes, Monna Bell/Juanito Segarra; Compositores Gregorio García Segura y Alfredo García Segura..
1960 Tema “Comunicando”; Intérprete, Arturo Millán; Compositores, Luis Palomar y Antonio López Quiroga Segovia.
1961 Tema, “Enamorada”; Intérprete, José Francisco, Compositores, Rafael de León y A. Alguero. Flo Sardon's.
1962 Tema “Llevan”; Intérprete, Raphael/Margarita Cantero; Compositores, Llorente y Reguero
1963 Tema “La hora”, Intérpretes, Alberto/Rosalía; Compositores, Sellés y Portolés.
1964 Tema “Eternidad”, Intérpretes, José Casas/Irán Eory
1965 Tema “Tu loca juventud”; Intérpretes, Federico Cabo y Laura; Compositores, Tomás de la Huerta, música José Luis Navarro
1966 Tema “Nocturno”, Intérpretes, Alicia Granados/Santy; Compositor, Jorge Domingo.
1964 Tema, “Non ho l'eta”, Intérprete Gigliola Cinquetti (Italia). España participa con el tema “Caracola”, interpretado por Los T.N.T., ocupando el 12º lugar.
1965 Tema “Poupée de cire, poupée de son”, Intérprete France Gall (Luxemburgo). España interviene con el tema “Que bueno, que bueno”, interpretado por Conchita Bautista, ocupando el lugar número 15.
1966 “Mercie cherie”, Intérprete Udo Jurgens (Austria). España participa con el tema “Yo soy aquel”, interpretado por Raphael, ocupando el 7º lugar.

140 Como ejemplo podemos observar el 1º premio del Festival de 1959: 1º Premio: *Un telegrama*. Música de Gregorio García Segura y letra de Alfredo García Segura. Premio de 50.000 pesetas, a la interpretación Monna Bell y Juanito Segarra. I Festival de Benidorm, Obras premiadas, (Julio 1959) *Ritmo* vol. 29, nº 304, p. 9

141 El mundo de la música ligera (Enero 1961). *Ritmo*. vol. 31, nº 316, p. 22.

Los artistas participantes obtienen una gran proyección ya que muchos de ellos consiguen actuaciones en radio y televisión, promoción en prensa, así como contratos discográficos. Como señala Pardo (2015), “Rafael Martos, Raphael para el mundo de la canción llegó a Benidorm de 1962 como un perfecto desconocido y salió con el primer premio y una serie de sellos discográficos buscándole para ofrecerle un contrato. (p. 179)

Los principales temas son recogidos en ediciones discográficas, en las que las principales estrellas de las casas discográficas los interpretan, a veces obligados por contrato. Los compositores también obtienen un gran beneficio, ya que ven editados tanto en partitura como en formato discográfico, sus creaciones y obtienen beneficio económico de ello. El prestigio del Festival de Benidorm va creciendo en estos primeros años y desde el punto de vista económico se convierte en un filón para las casas editoriales que compiten por hacerse con los principales títulos, incluso antes de que salgan publicados los premios. De esta circunstancia se da fe en la Revista *Ritmo*:

Sin lugar a duda, es el disco, el mayor aliado en la difusión de una obra, después, naturalmente de la edición papel. Esta es la chispa, pero aquél es la llamarada explosiva. Esto lo saben bien los autores y los editores, y a ese mercado se entregan, seguros de la más perfecta colaboración de las productoras fonográficas, que tienen en estas obras premiadas su mejor mercado, el seguro de sus *best sellers*. De aquí que, incluso adelantándose a los Jurados, las Direcciones artísticas de las productoras seleccionen obras, barajen títulos, intérpretes, etc, para conseguir registros anticipando los éxitos. En esta ocasión ha sido la marca Zafiro la que ha logrado pleno en su “quiniela”, al conseguir tener en el mercado un disco con los tres primeros premios, en versión de Los Brujos”¹⁴²

Festival de la Canción Mediterránea de Barcelona

El Festival de la Canción Mediterránea nace en Barcelona con cierto carácter internacional en Septiembre de 1959, ya que en este pueden participar los países pertenecientes a la costa mediterránea. Este Festival se celebra bajo el auspicio de Radio Nacional de España y también es apoyado por los poderes fácticos. La calidad del mismo es elogiada por la prensa del momento,

142 El mundo de la música ligera. (Julio 1962). *Ritmo*. vol.32. n° 328, p. 21

Es quizás éste certamen el de mayor importancia y elevado nivel artístico de los celebrados en estos dos últimos años en nuestro país. Barcelona, y gracias al patrocinio de su Excmo. Ayuntamiento, cuenta con un auténtico Festival Internacional de este género, y ello ha sido consecuencia del prestigio que ha llegado a gozar en tan cortas ediciones en el mundo, como lo demuestra el número de obras presentadas al internacional torneo de la Canción Mediterránea¹⁴³.

En su inicio los primeros puestos son copados por italianos y griegos, para seguir con la primacía de Francia. En 1962 y en 1963 España se alza con el primer premio, pero curiosamente es en estos años cuando el festival se ve en vuelto en cierta polémica.

En 1962 tras la decisión de enviar a la canción ganadora de este torneo al Festival de Eurovisión, se proclama vencedor, por votación del público, al tema “Nubes de Colores”, defendido por José Guardiola y Mona Bell, pero tras el recuento se observa que hay más papeletas que espectadores por lo que se debe anular el fallo, dando como ganadoras a todas las finalistas. La revista Ritmo recoge,

“La extrañeza que ha producido en todo el mundillo de la música ligera el resultado del IV Festival de la Canción Mediterránea al tenerse que invalidar la votación y dar como triunfadoras a las diez obras finalistas”.¹⁴⁴

La edición de 1963 también está salpicada de polémica. Las bases del concurso permiten que las canciones puedan ser interpretadas en cualquier lengua utilizada en los países participantes. Salomé y Raimon se presentan con un tema en catalán “Se’n va anar” y se alza con el primer premio con el consiguiente malestar por parte de las autoridades, que a partir de ese momento modifican las reglas para que sólo se pueda competir con las lenguas oficiales de los distintos países. Podemos observar la crítica que al respecto se realiza desde la revista Ritmo, en la que se alega que no se debe dejar el fallo de un concurso en manos del público

En el procedimiento para fallar estos concursos no sabemos qué es peor, si un resultado que puede ser injusto, veleidosos y corruptible, o un plebiscito popular, sentimentaloides y sin

143 El mundo de la música ligera (Octubre 1960). *Ritmo*, vol. 31, n.º 314, p. 23

144 El mundo de la música ligera. (Septiembre 1962) *Ritmo*, vol. 32. N.º 329, p. 22

la debida preparación técnica, como es lógico.... la canción que ha ganado el primer premio no lo hubiese hecho de no estar escrita en catalán. El apasionamiento del público ha concedido, pues máximo galardón a un caso de oportunismo.¹⁴⁵

En 1964 se produce otro problema con el fallo del premio, ya que se descubre la canción ganadora, “Ho capito che ti amo” ya había sido estrenada con anterioridad en la RAI, y las reglas del concurso establecen que los temas participantes han de ser inéditos. Todos estos sucesivos escándalos provocan el malestar de la crítica que se hace eco de los problemas de desorganización de estos Festivales, lo que puede incidir en el descenso de la calidad y el prestigio de los mismo. En 1964 esta circunstancia queda cada vez más patente. Desde la revista *Ritmo* se expone:

Acusan los Festivales, en sus ediciones del presente año, un nivel bastante inferior al de las anteriores. Y ese bajo nivel contrasta con el que, al parecer, presenta la calidad y número de los candidatos que acuden a estos certámenes. Todo se realiza bien, el entusiasmo es el mismo y, ello no obstante, los resultados son diferentes. Habrá, pues, que buscar la causa de ese bajo nivel, que posiblemente esté no en las fases finales de estos certámenes, sino en otras anteriores, en las que algo no funciona. Es lástima que el auge que estaban tomando estas competiciones y el gran servicio que venían prestando al mundo de la música ligera, dignificándola grandemente y contribuyendo a que nuestras obras penetren en los más cerrados mercados del mundo de la canción, pueda iniciar una curva de descenso, que, a nuestro juicio, podría partir de los resultados de este año, Ahí están para proclamarlo Benidorm, Duero y Mediterráneo, este último sorprendido a última hora por una obra no inédita, que le ha obligado a dejar desierto el gran premio”.¹⁴⁶

Si observamos la tabla de Impacto en la Industria Discográfica¹⁴⁷ del programa *Discomanía* veremos que en los años 1963 y 1964 disminuye la proporción de éxitos provenientes de la música ligera cuyo grueso está conformado principalmente estos Festivales.

145 El mundo de la música ligera.(Octubre 1963), *Ritmo*, vol. 33, n° 338, p. 23.

146 El mundo de la música ligera. (Octubre 1964). El mundo de la música ligera, *Ritmo*, vol. 34, N°. 347, p. 22

147 4.6. Análisis del Impacto de los principales programas de la radio musical juvenil en la industria discográfica

El Festival del Mediterráneo va perdiendo relevancia frente a su gran competidor, Benidorm, su última edición se celebra en 1967.

PREMIOS DEL FESTIVAL DEL MEDITERRÁNEO¹⁴⁸:
1959 Tema, “Binario”; Intérprete, Claudio Villa (Italia).
1960 Tema, “Xipna agapi mou”; Compositor, Kosta Yanidis; Intérprete, Nana Mouskouri (Grecia).
1961 Tema, “Dans les creux de ta main”, Compositores, Colette Meunier e Ives Gilber, Intérprete, Robert Jeantal, (Francia)
1962 Tema, “Nubes de Colores” (aunque después queda anulado), Compositor, Augusto Algueró. Intérprete José Guardiola/Monna Bell (España).
1963 Tema, “Se’n va anar”, Compositor, Raimon, Intérpretes, Salomé/Raimon (España).
1964 Tema, “Ho capito che ti amo”; Intérpretes, Emilio Pericoli/Willma Goich (Italia)
1965 Tema, “Min les tipota”; Compositor, Ikonomoulakovidou, Intérpretes, Zoi Kurukli/Niké Camba (Grecia)
1966 Tema, “Como ayer”; Compositores Ramón Arcusa y Manuel de la Calva ; Intérpretes, Dúo Dinámico/Bruno Lomas (España)

Cabe observar como en 1966 por fin resulta vencedor de un Festival de relevancia una de las figuras más importantes de la música popular urbana, el cantante Bruno Lomas.

Festival de la Canción Hispano Portuguesa de Aranda del Duero

El tercer Festival en importancia es el celebrado en Aranda del Duero. Se trata de un festival que aúna los esfuerzos de España y Portugal. Nace con el patrocinio de Radio Peninsular y Radio Lisboa y Radio Oporto, “Las bases pueden solicitarse, en España, de Radio Peninsular, paseo de La Habana 77, o en Portugal, de Radio Club Portugués en Lisboa u Oporto”¹⁴⁸.

También cuenta con un gran prestigio, por lo que acuden algunos de los mejores compositores e intérpretes de ambos países. La Revista *Ritmo* publica al respecto: “Ha logrado situarse el Festival Hispano Portugués a la altura de los primeros que organizan en Europa. Al certamen vienen concurriendo los más destacados autores y compositores de la península, y sus ya numerosos premios han conquistado puestos importantes en las tablas de cotizaciones del mercado

148 El mundo de la música ligera. (Marzo 1961). *Ritmo*. vol. 31.nº. 317, p. 23

de la canción”¹⁴⁹.

De este festival dio a dar a conocer al cantante Dyango y a la cantante portuguesa Magdalena Iglesias. El festival tiene continuidad hasta 1970, año en que desaparece.

PREMIOS DEL FESTIVAL DE LA CANCIÓN HISPANO PORTUGUESA ¹⁵⁰
1960 Tema, “O meu rio d’ouro”; Compositor, F. Vitorino.
1961 Tema, “Leña quemada”; Compositores, Antonio Llorent Salosa y Ángel Martínez Llorente.
1962 Tema, “Quisiera preguntarte”; Compositor, Antonio Areta
1963 Tema, “Beso robado”; Compositores, M. Phego y M. Hita.
1965 Tema, “Mariola”; Compositora, Fina Calderón.
1966 Tema, “A danza do mundo”; Compositora Antao y Canelhas.

Festival de la Costa Verde de Gijón

Comienza su trayectoria en 1960, aunque tiene una corta trayectoria, ya que solo celebra 4 ediciones. En 1960 vence la canción “Ojos sin luz” del compositor Mariano Méndez Vigo en interpretación de Los 3 de Castilla. En 1961 se alza con el primer premio la canción “Horóscopo” de los compositores Juan Serracant y Juan Franch, en interpretación de Lolita Garrido, las siguientes ediciones son sucesivamente para Sandra LeBrocq y Rui Mascarenhas. Aunque su duración es efímera, pasan por este destacadas figuras como María Dolores Pradera, Los Sonor, Mike Ríos, Los Pokes o Serenella. (Pardo, 2015, p. 183).

Cabe destacar el nacimiento del *Festival de la Canción Gallega* en 1960 y el *Festival de la Nueva Canción Catalana* en 1963. Este último levanta ampollas por su carácter reivindicativo de la lengua catalana, lo que escandaliza al régimen y a los adeptos al mismo. En esta primera edición resulta ganador José M. Espinás, quedando finalistas Porter Carol y Raimon. Desde la Revista *Ritmo* se hace un alegato en contra de este Festival. Recordemos que la publicación es de carácter conservador y afín al régimen aunque no se suele meter en “honduras” políticas. Para criticar la autenticidad del *catalanismo* del evento se pone en duda el carácter musical

149 El mundo de la música ligera. (1961). *Ritmo*. vol. 32. nº.322, p. 22.

de las composiciones, ya que a ojos de la redacción se cae en el error de cargar las tintas en la lengua, olvidando las particularidades del lenguaje musical catalán, lo que podría legitimar el hecho de calificar de catalana a una composición. También se critica la incursión de los ritmos modernos en un Festival que por su título debería atender según ellos a un estilo de raíces folklóricas. Para ser justos, alaban la calidad de algunos de los textos:

En la vecina población L’Ametlla del Vallés se congregaron unas tres mil personas para oír estas nuevas canciones catalanas, muchas de ellas interpretadas por sus propios autores, y otras por vocalistas, entre los que había de “todo”, unos acompañándose a la guitarra y los demás acompañados por una orquesta “moderna” muy reducida. Ya nos resultó, desde luego, muy nuevo, pero grotesco e inadmisible, que las canciones catalanas se acompañen con el instrumento típico del flamenco o con la orquesta típica de «jazz», cuando en Cataluña tenemos la cobla, que es la masa tímbrica por antonomasia para ambientar nuestra lengua vernácula. En general, los textos de las canciones “nuevas” alcanzan una calidad literaria y un contenido de ideas elevadas, superior a las letras de las llamadas “canciones modernas”, que suelen ser simples necedades. En cuanto a la música, estas canciones se apartan por completo de los aires típicos del folklore catalán, de sus entrañables cadencias y de su perfumada intimidad, y se entregan, en caída vertical, al estilo sincopado y “rítmico” de la canción moderna. Desprovistas, pues, del sello y del aroma de la tierra catalana, y fundidas en el molde exótico y trepidante de ese tipo de canción, degenerada del “jazz”, que hace cincuenta años que estamos llamando “moderna”, esas canciones no son catalanas ni tienen derecho a llamarse tales, simplemente porque la letra esté escrita en catalán. Si tradujésemos las letras de esas canciones nuevas “catalanas” al inglés, ¿quién sería capaz de reconocer que son catalanas? That is the question!¹⁵⁰

Durante estos primeros años 60 surgen numerosos Festivales, que pretenden emular a los anteriormente expuestos, con mayor o menor fortuna. Podemos nombrar el *Festival de la Canción Andaluza de Jerez de la Frontera* y el *Festival de la Universitario de la Canción de Murcia* nacidos en 1960, el *Festival de la canción publicitaria de Sitges*, surgido en 1961, *El Festival Hispano Italiano de Canarias* creado en 1962, el *Festival de la Canción Española de Madrid*,

150 I Festival de la Canción Catalana (Octubre 1961). *Ritmo*. vol. 33. nº.338, p. 11.

el *Festival de la Costa del Sol de Almería*, surgido en 1963, *El Festival Hispano Portugués del Miño* y el *Festival del Atlántico de San Lúcar de Barrameda* nacido en 1965, *El festival de la Canción del Atlántico de Tenerife* en 1966, podemos destacar a este último ya que entre los ganadores de la primera edición se encuentra Tony Ronald con su tema “Help ayúdame”¹⁵¹

En los últimos años recogidos en nuestro estudio surgen dos Festivales relevantes, *El Festival de Palma de Mallorca* y el *Festival de Conjuntos de León*.

Festival de Palma de Mallorca

Nace con carácter internacional en 1964 patrocinado por la Asociación de Comercio de dicha ciudad. La revista *Ritmo* da fe de su nacimiento:

Es muy posible la organización de uno de los más importantes Festivales de la canción. Se celebrará en el mes de julio próximo, en Palma de Mallorca. Este Festival tendrá carácter internacional, y el primer premio estará dotado con 120.000 pesetas. Asistirán periodistas de todo el mundo y sus premios obtendrán una resonancia mundial”¹⁵².

Lo más destacado de este festival es que las composiciones deben hacer referencia a Mallorca, exaltando su paisaje o su folklore, *Las canciones tendrán que estar basadas en tres temas folklóricos mallorquines. Estos temas, así como las bases del Festival, serán publicados próximamente*”¹⁵³.

En la 1º Edición, celebrada en 1964 resultan vencedores los compositores franceses Jean Claudric y Pierre Court, con el tema “Quand Palma chantait”. En la 2º Edición, de 1965, resulta ganadora “Recordar”, con letra de Carlos Céspedes y música de Mario Selles, interpretada por Los Beta Quartet. En la 3º Edición, celebrada en 1966 obtiene el primer premio la canción “Margarita” compuesta por Morrell y Ceratto. En este festival se presenta el éxito “Me lo dijo Pérez” que aunque no se alza con el primer premio obtiene un sonoro éxito comercial.

151 Pardo, J.R. (2015). *Aquellos años del guateque*. Madrid: La esfera de los libros. p. 185

152 El mundo de la música ligera (Diciembre 1963). *Ritmo*, vol. 34, nº 340, p. 22.

153 El mundo de la música ligera (1964). *Ritmo*, vol. 34, nº 345, Julio, p. 22.

Festival de Conjuntos de León

En 1965 inicia su andadura este Festival de corta duración, pero de gran importancia para el tema que nos ocupa, ya que nace con un espíritu más cercano a la promoción de la música urbana popular. En los Festivales analizados hasta ahora intervienen muchas de las figuras del pop y el rock and roll de nuestro país y de vez en cuando “*se cuele*” un tema más cercano a los denominados “*ritmos modernos*”, pero el grueso de las composiciones atienden a la denominada música ligera. Por este Festival pasan grandes conjuntos como Los Continentales, Los Roberts, Los Ébora, Alex y los Findes, Los Tifones, Los Shakers, The Tomcats.

4.1.8. La Radio Musical

La música se encuentra presente en la radio desde el momento de su génesis, José María Guillén García¹, uno de los fundadores de EAJ-1 Radio Barcelona narra cómo nace la idea de fundar una emisora de radio en España, En esta explicación, recogida por Balsebre (2001) ya están presentes ciertas connotaciones musicales:

En 1923, en España sólo podían oírse las emisoras de la BBC de Londres y las señales horarias y variedades radiofónicas emitidas desde la torre Eiffel en París. Durante un viaje a la capital francesa, y apreciando el interés con que el público seguía aquellas emisiones nació en mí la idea de instalar una emisora en Barcelona. Para crear ambiente y aprovechando que miembros de la revista francesa *Je sais tout* visitaban Perpiñán para hacer propaganda de la radio, conseguí que vinieran hasta Barcelona con el mismo fin. Durante su estancia en esta ciudad hicieron transmisiones por radio desde el Teatro Griego de Montjuic al Palau de la Música Catalana.². (p.79)

De hecho estas dos primeras retransmisiones en pruebas son según Jaime Torrents (director de programas de Radio Barcelona) fundamentales para el nacimiento de la Radio en Barcelona: “El concierto fue sintonizado en el Palacio de la Música por altavoces. Un público muy numeroso y expectante escuchaba con emoción aquellos sonidos enviados desde dos kilómetros (...) Aquella demostración sería decisiva para la introducción de la Radio en Barcelona”. (Faus Belau, 2007) p. 234

Los contenidos musicales también están presentes una vez que la radio queda plenamente instalada, augurando el protagonismo que estos llegarán a tener en un futuro. El medio radiofónico se conforma como una vía apropiada para la difusión de los más diversos eventos musicales, muchas de las primeras retransmisiones son musicales. En los años veinte se emiten eventos musicales desde los más importantes teatros del país, como afirma Pedrero (2000):

La radio sale de su emplazamiento para presenciar in situ los eventos musicales, y así el Liceo de Barcelona (desde el 7 de enero de 1925), el Teatro Real o el Calderón de Madrid acogen a menudo la visita de los enormes y aparatosos transmisores sonoros. En las propias emisoras de radio se programan desde sus inicios conciertos en directo como el del Cuarteto Casals en Radio Barcelona el 14 de Diciembre de 1924. (p.21)

1 José M^a Guillén-García Gómez (Barcelona, 1887): Ingeniero industrial nacido en Barcelona en 1887, primer director de Radio Barcelona y miembro fundador de la Unión Internacional de Radiodifusión (UIR).

2 Marín, J. (12-11-1999) *La Vanguardia*.

En los años 30 Unión Radio, bajo la dirección de Ricardo Urgoiti³, realiza una gran labor de difusión, dando voz a los entonces jóvenes compositores de la generación musical del 27 o grupo de los Ocho.⁴ Pronto las principales emisoras de radio incorporan también orquestas al estilo de la de Glenn Miller. Las emisiones musicales no se realizan a base de discos sino que la orquesta y los cantantes actúan en directo, como sostiene Pedrero (2000, p.22): “Toda emisora que se preciara tenía la suya propia”.

En 1926 el sistema de registro eléctrico del sonido cuenta con una mejora en la calidad del sonido, lo que supone un gran avance ya que esto permite radiar discos que abarquen un mayor repertorio con un coste ínfimo. A partir de 1931 Unión Radio incorpora en su sobremesa un espacio de discos que pueden ser solicitados por los Socios de la Unión de Radioyentes, permitiendo la participación de la audiencia. Este espacio pasa a llamarse el *Programa del oyente*. Este formato es adoptado pronto por el resto de emisoras, surgen de este modo numerosos programas centrados en las Peticiones del oyente que tendrán un éxito prolongado en los años 40 y 50. Como narra Pardo (2015): “Prácticamente todas las emisoras tenían el suyo a una u otra hora y se diferenciaban muy poco entre sí”(p.73).

En 1942 Manolo Gracia comienza a realizar varios programas de jazz. Gracias a esto se convierte en un compositor muy popular “Sus creaciones de música popular y ligera fueron interpretadas por los cantantes más célebres de la época” (Díaz, 1992, p. 316).

En 1944 Ruiz Velasco pone en antena *Casino fin de semana* creando el Primer Club de Jazz de Madrid y organizando numerosos festivales para la juventud. También surgen otro tipo de programas musicales, principalmente en Radio Madrid que retransmiten las actuaciones musicales desde las principales salas de fiestas de la capital como Pasapoga, Casablanca, Florida Park o La Galera. “Así los radioyentes tenían la posibilidad de escuchar a Irma Vila, Jorge Negrete, Ana María González y Bernard Hilda, entre otros” (Díaz, 1992, p. 316).

Faus (2007) hace referencia a otros muchos programas en la primera mitad de los 50 como *La baraja musical*, *¡Trabaje con música!*, *¡Música y horizonte!*, *Su música preferida*, *Un disco por un*

3 Ricardo Urgoiti Somovilla (1900-1979): Principal promotor de la emisora Unión Radio desde sus inicios.

4 El Grupo de los 8 o Grupo de Madrid fue una agrupación de músicos unidos por un mismo ideario estético e inquietud intelectual. Influenciados por los movimientos de vanguardia europeos, especialmente por el grupo de *Les Six*, intentaron renovar el anquilosado mundo de la música clásica española erigiéndose en representantes de la denominada por ellos “Música Moderna” y renovadores del lenguaje compositivo en nuestro país. Dicho grupo estaba formado por Salvador Bacarisse (1898-1963), Fernando Remacha (1898-1984), Gustavo Pittaluga (1906-1975), Julián Bautista (1901-1961), Juan José Mantecón (1895-1964), Rosa García Ascot (1902-2002) y los hermanos Halffter: Rodolfo (1900-1987) y Ernesto (1905-1989).

precinto o los numerosos programas de discos dedicados como *Peticiones del abonado* o *Estafeta Sonora*. (p. 865). Como vemos la emisión de música por parte del medio radiofónico va creciendo en volumen e importancia progresivamente.

En 1952 llega a España el microsurco lo que permite que el disco vaya ganando posiciones como vía de difusión de la música. Aún así siguen imponiéndose los programas de música en directo frente a los de discos radiados ya que estos aún tienen una escasa capacidad de almacenamiento.

También en los años 50 se establece la radio espectáculo con programas basados en concursos, novelas, carruseles y cabalgatas en los que la música juega un importante papel. Se impone el modo de locución latinoamericano gracias a Pepe Iglesias⁵ y sobre todo al conductor de *Cabalgata fin de Semana*, el gran Bobby Deglané⁶, una de las grandes estrellas del medio, junto a él trabajaban José Luis Pecker⁷ y Luisa Fernanda Martí. Este programa, emitido los sábados por la noche por Radio Madrid (la SER), a modo de gala, posee una orquesta propia y presenta actuaciones en directo de artistas consagrados tanto nacionales como internacionales, también ofrece la oportunidad de actuar a artistas incipientes, de hecho por este pasan algunos de los pioneros del pop español como Los Estudiantes o Kurt Savoy.

En 1958 aparece *Así canta América*, programa de la SER conducido por Trini Arias, versión musical del estilo latinoamericano que Deglané impone con su Cabalga. Gracias a *Así canta América* se introducen en nuestro país grandes estrellas latinoamericanas como Elder Barber. Otro de los pioneros del medio, Ángel de Echenique⁸ comienza su trayectoria en Radio Madrid con un programa musical titulado *Canciones en el Aire* a finales de los 40, apoyando a estrellas de la canción como Jorge Sepúlveda (Balsebre, 2001, p. 95). Ya en la década de los 50, Echenique presenta desde Radio Intercontinental⁹ los programas *En busca de una vedette* y *Ruede la bola* (programa que presenta durante 40 años). *Ruede la bola* se realiza frente al público en el cine *Proyecciones*. Acoge actuaciones de flamenco, canción española y canto lírico y en ocasiones se da cabida a artistas de la modalidad de “música moderna”. El premio para cada especialidad es la grabación de un disco, como afirma

5 José Luis Iglesias “El Zorro” (Buenos Aires, 1915-1991).

6 Roberto Deglané (Iquique, 1905-1983). Para ampliar información sobre este fundamental locutor de la historia de la radiodifusión española se puede consultar la biografía escrita sobre el mismo, Nieto, M. A. (2005), *Bobby Deglané, El Arquitecto de la Radio*. Ediciones B.

7 José Luis Pecker (Madrid 1927-2007).

8 Ángel de Echenique (Zaragoza 1916-1995).

9 Radio Intercontinental comienza su actividad el 27 de abril de 1950, Ortiz Sobrino (2010) señala que lo primero que emite es un tema musical, concretamente un pasodoble del maestro Tejada titulado Malaje.

Molero (2015, p. 21): “Este programa en el que se sucedían las actuaciones de incipientes conjuntos fue un auténtico punto de encuentro. Aquí se formaron Los Relámpagos en 1961, procedentes de tres conjuntos distintos que actuaron durante la misma mañana”.

También destaca el programa *Conozca a sus vecinos* de Radio Madrid, con Juan de Toro. Este programa concurso, forma parte del magazín matinal de Radio Madrid (cadena SER).

Puerta del Sol, anteriormente denominado *Gran Vía*, da la oportunidad a artistas noveles que tienen su primera oportunidad en este medio, se trata de un programa en directo con público. Molero apunta (2015, p. 21): “Por la mañana, los aspirantes eran recibidos por el Maestro Nicolás (...) se sentaba al piano y examinaba a los aspirantes hasta elegir a tres de ellos. Una vez hecha la selección diaria pasaban al estudio donde cantaban su canción.” El artista ganador es elegido por el público mediante el método del *aplausómetro*, cronómetro que mide la duración de la ovación. En este programa se puede escuchar todo tipo de estilos entre los que se encuentran los incipientes ritmos modernos, participan en el mismo artistas tan importantes como Ana Belén o Kurt Savoy.

La Voz de Madrid perteneciente a la R.E.M., autodenominada “*la emisora de la buena música*” (Faus Belau, 2007, p. 865). Esta emisora tiene otro programa concurso en estos años, *El flan chino Mandarín*, que cuenta con una orquesta que acompaña a las jóvenes promesas. Los concursantes pueden competir en dos modalidades distintas, canción moderna y canción española. En este programa se dan a conocer María Ángeles de las Heras, la futura Rocío Durcal y Maribel Llaudes, posteriormente conocida como Karina. En La Voz de Madrid nace uno de los programas en los que apoyamos nuestra investigación, *Caravana Musical* de Ángel Álvarez. Además se emite también *La hora Bruja*, programa especializado en música de jazz.

Radio España de Madrid produce el programa *Vale todo* conducido por Bobby Deglané, se trata de un concurso en el que pueden participar todo tipo de artistas de variedades, entre los que se encuentran músicos de todos los géneros. En su primera edición ganan los Teen Boys interpretando piezas de rock and roll. También en Radio España de Madrid, José María Requena conduce los domingos a las 15.30 su *Escaparate de éxitos*, apoyando la intervención de los grupos moderno.

Como se puede observar la música popular va tomando cada vez una mayor importancia en la programación de las distintas emisoras del país. Si hablamos de radio musical, sobre todo en lo referente a la difusión de la música pop, hay que destacar la labor de las bases americanas de Rota,

Morón, Torrejón y Zaragoza.¹⁰ Estas bases están dotadas de emisoras de radio para asueto de sus huestes militares. Llega a España la figura del disc jockey y empiezan a sonar los primeros compases de rock and roll. Esta es una de las primeras vías por las que los españoles pueden tener contacto con la música popular estadounidense. Como afirma López García (Manrique, 1987): “Por las emisoras de estos centros militares se filtraron discos, instrumentos e ideas que ayudaron a los incipientes rockeros españoles, muchos de los cuales eran hijos de altos mandos del Ejército franquista.” (p. 103). Aunque la difusión de estas emisoras cuantitativamente no es relevante, debido a que se trata de emisiones de FM, cualitativamente sí lo son ya que son pioneras en la difusión del rock and roll en nuestro país. José Manuel Rodríguez “Rodri” nos cuenta su experiencia:

Escuchábamos Radio Torrejón (la de la Base Militar) en casa de un amigo, porque yo no tenía FM. Íbamos a casa de un amigo que vivía en la Glorieta de Bilbao y él vivía en el 4, su padre era un locutor de Radio Nacional, Adolfo Parra Martínez, Parrita. Ir a casa de los Parra era, “¡vamos a escuchar música!” (...) escuchábamos Torrejón, porque hacían una emisión de discos..., no entendíamos nada de lo que decía el señor salvo, “A sí, parece que ha dicho Elvis Presley”, cuando Elvis Presley, pero otros era más difícil, el título no lo cogíamos, pero estábamos escuchando música. (J.M. Rodríguez, comunicación personal, 13 de Enero, 2017)

Y llegamos al primer programa fundamental para el nacimiento del rock and roll en nuestro país, *Boîte*. Ernesto Lacalle, desde Radio Intercontinental comienza *Boîte* hacia 1955, programa fundamental para el nacimiento del rock and roll en nuestro país, sobre todo en lo que afecta a los pioneros Madrileños¹¹. Se trata de uno de los primeros programas en la difusión del rock and roll que llega de Estados Unidos, como recoge Molero (2015):

El programa que prendió el fuego de la música popular moderna fue *Boîte*, que cada noche hacía Ernesto Lacalle en Radio Intercontinental. Allí nos enteramos de la existencia de Bill Haley, de Elvis y de Gene Vincent. Normalmente se trataba de un espacio de discografía, pero a veces también había

10 El 26 de Septiembre de 1953 se firman los *Pactos de Madrid*, primeros acuerdos bilaterales entre España y EEUU. Entre estos convenios se encontraba el “Convenio Defensivo”, por el cual se instalarían cuatro bases militares americanas a cambio de ayuda económica y militar. Estas bases serían la base Aérea de Morón (Sevilla), la base aérea de Torrejón (Madrid), la base aérea de Zaragoza y la base naval de Rota. Esto significó el primer paso para el fin del aislamiento político del régimen franquista y el posicionamiento español con las potencias occidentales.

11 En el apartado de las Entrevistas se puede observar el gran peso concedido a este programa por parte de algunos de los entrevistados como Rafael Revert, José Ramón Pardo, o José Manuel Rodríguez “Rodri”.

actuaciones en directo. En febrero de 1959 una de esas actuaciones estuvo protagonizada por Los Estudiantes, cantando y tocando rock and roll en directo con guitarra eléctrica y contrabajo. (p.20)

Gracias a este programa, algunos de los pioneros del rock and roll, escuchan por primera vez estos “*nuevos ritmos*”, como narra Pardo (2015):

El primer programa que me impresionó fue Boîte (...) Iba adelantado a su tiempo, y, mientras el resto de su emisora y de las radios en general programaban rancheras y alguna balada italiana, él nos hacía escuchar míticas canciones de la época... Para mí y mis amigos, aquel programa era una revelación, (...) nadie hacía ese tipo de música en nuestro país. (p. 69)

Si observamos los temas que se emiten en este programa en unas fechas tan tempranas sorprende gratamente lo adelantado de su concepción, ya que se emiten básicamente discos¹² norteamericanos de los pioneros del rock and roll como Bille Haley, Gene Vincent, Carl Perkins, Fats Domino o Peggy Lee, cuando en España normalmente sólo se puede acceder al Elvis más baladista.

Como se recoge en el libreto del doble CD *Boîte, Nostalgia en Alta Mar* (2005), el programa es conducido por Ernesto Lacalle en colaboración con un tal Dan Carter, perteneciente según se describe en el programa a la misteriosa “*British American Jazz Corporation.*” Lo excepcional de este espacio estriba en los discos emitidos, ya que muchos de ellos son imposibles de conseguir en esas fechas en nuestro país, por lo que los creadores del programa realizan una encomiable y pionera labor de difusión del incipiente rock and roll. En realidad, detrás de la falsa identidad de Dan Carter se encuentra Fernando Serrano Suñer, verdadero colaborador del programa, que gracias a su carrera como diplomático viaja con asiduidad por lo que puede acceder a estos discos, como narra el propio Ernesto Lacalle¹³ :

Cuando llevaba cuatro programas me llamaron por teléfono y me preguntaron “¿Tú eres Dan Carter?” y era Fernando Serrano Suñer, que era muy tímido y se había inventado aquel personaje (...) Yo pensaba que era un americano que nos mandaba discos desde allí, pero no, era muy aficionado a la música y como era diplomático, aprovechaba los viajes para traerse discos (...). Él me trajo grandes discos (...). Todas aquellas maravillosas canciones de mediados de los cincuenta. Fernando traía

12 Se pueden observar algunos de los temas programados gracias al doble CD *Boîte, Nostalgia en Altamar*. (2005) [CD]. España: Rama Lama.

13 Entrevista realizada por Darío Vico a Ernesto Lacalle recogida en el libreto del Doble CD *Boîte, Boîte, Nostalgia en Altamar*. (2005) [CD]. España: Rama Lama.

muchos discos y entre los dos elegíamos.

Boîte es con toda probabilidad el primer programa que pone en antena un tema de rock and roll: “Por supuesto, el primer rock and roll que se pinchó los puse yo en *Boîte*, a Bill Haley and his Comets, *Rock around the clock*”¹⁴

Este gran programa permanece en antena durante casi cuarenta años a pesar de no estar patrocinado por ninguna marca, como afirma Ernesto Lacalle:

Como no estaba patrocinado y sólo poníamos lo que nos gustaba no era un programa que interesara mucho a la emisora ni a las discográficas... porque nunca admitimos presiones para poner canciones, sólo sonaban nuestras favoritas. Hasta que un día, que ya nos íbamos haciendo mayorcitos, que no se entendía la radio, que era puramente comercial... pues lo dejamos.¹⁵

Este locutor es responsable a su vez de otro programa pionero, que si bien no tiene la transcendencia del anterior, también es de notable importancia, se trata de *Prohibido dormirse*, de Radio Intercontinental. Aunque en este programan música más comercial presentan a uno de los grupos fundamentales para el nacimiento del rock and roll en España, Los Llopis¹⁶: “En *Prohibido dormirse* estrenamos el disco de los Llopis, *Estremécete*, que aunque no creían mucho en ese tema porque tenían otras canciones que les gustaban más, yo sabía que esa era la buena”¹⁷

En la segunda mitad de los 50 radio Intercontinental hace suyo el lema “*Más música y menos palabra*”, emitiendo música de baile con las orquestas más importantes los domingos de 16.00 a 21.00, la programación musical se completa con programas dedicados a distintos géneros musicales, espacios entre los que se encuentran los anteriormente citados *Boîte*, *Prohibido Dormirse*, y además *Radiotocadiscos*, dedicado a los éxitos discográficos, *Música en Madrid*, *Ayer y hoy de la música* o *Rendez-vous* entre otros (Faus Belau, 2007, p. 873-874).

Esta progresiva expansión de la música popular extranjera causa cierta preocupación en Jesús Suevos¹⁸, director general de radiodifusión, aunque tiene que ceder ante la progresiva introducción de la *música ligera* procedente del extranjero. “Tiene que abrir la mano en lo establecido por la

14 *Boîte, Nostalgia en Altamar*. (2005) [CD]. España: Rama Lama.

15 *Boîte, Nostalgia en Altamar*. (2005) [CD]. España: Rama Lama.

16 Ver el apartado los Conjuntos Hispanoamericanos.

17 *Boîte, Nostalgia en Altamar*. (2005) [CD]. España: Rama Lama.

18 Jesús Suevos (1907-2001), Director de RNE entre 1951 y 1957. Durante su mandato mantiene una programación de carácter doctrinal. Los programas divulgativos eran de alto contenido cultural, apostando por el teatro clásico frente a la radio de entretenimiento de cadenas como la SER.

Circular núm.95 respecto a la llamada música negra, los bailables swing o cualquier otro género de composiciones cuyas letras estén en idioma extranjero”(Faus Belau, 2007, p. 865).

En 1956 RNE crea su primera emisora de FM y Pepe Palau¹⁹ es el primer locutor que conduce en España un programa musical en esa banda. La complicada introducción de la FM en España retrasa su difusión, por ello los inicios de la radio musical española surgen en Onda Media y no en FM como es el caso de Europa o Estados Unidos. Como afirma Pardo (2015, p. 68): “En los primeros años sesenta, la radio emitía en onda media (AM en los receptores) con mucha menor fidelidad y sin posibilidades de estereofonía (...) agradecíamos esos espacios alternados con seriales, informativos, magazines, anuncios y humoristas.”

Una de las consecuencias del impacto del turismo en España es el nacimiento de diversos Festivales de música a lo largo y ancho del país con el fin de promocionar diversos parajes turísticos. Estos Festivales nacen con el apoyo de las principales cadenas de radiodifusión, los más importantes son el Festival de Benidorm, apoyado por la Cadena REM, el de la canción del Mediterráneo, patrocinada por Radio Nacional de España y el Festival Hispano Portugués de Aranda del Duero, patrocinado por Radio Peninsular. Comienza la fiebre de los Festivales, desde estos se promocionan canciones y artistas de música ligera que tienen gran repercusión en nuestro país debido al apoyo de la radio y de la incipiente industria discográfica. Todo este fenómeno forma parte del proceso de renovación y promoción de la música en la radio en España²⁰.

A finales del 59 y principio del 60 nos encontramos ya con el germen que da origen a una posterior explosión de la radio musical juvenil. A pesar de esto la música que se puede escuchar en la radio es mayoritariamente tradicional y dirigida a un público adulto. Como sostiene Íñigo (1975): “En nuestro principio no fue el rock, porque en realidad, nadie sabía lo que era... Pero teníamos, eso sí, flamenco para dar, tomar y exportar” (p. 55).

Pepe Palau²¹ es contratado por la cadena SER en 1961, donde comienza su especialización en programas musicales como *La historia de un disco* o *Música de última hora*. Como describe Pardo (2015, p. 67): “En mis recuerdos juveniles tengo a Pepe Palau como el primero al que escuché

19 José Palau (Valencia 1926-2003), locutor de radio y presentador de Televisión. Se trata de uno de los pioneros de la radio musical en nuestro país.

20 Ver el apartado dedicado a Los Festivales de la Canción.

21 Pepe Palau también fue el primero en buscar la promoción y continuidad de un programa de radio en una publicación impresa publicando la revista *Radio Club* de vida efímera. (Faus Belau: 2007, p.1243).

canciones norteamericanas, aunque lo suyo, seguramente por edad, estaba más cerca del swing que del rock”.

Durante estos años todas las emisoras son generalistas, ya que el contenido de las mismas está formado por programas de todo tipo, salvo los informativos, que se centran en *El Diario hablado* de Radio Nacional de España, conocido popularmente como *El parte*, que todas las emisoras deben emitir en conexión directa.

La única cadena específicamente musical es Radio Peninsular, que nace en abril de 1960, con el merecido título de *La más musical*, perteneciente a Radio Nacional. Es en esta cadena donde nace uno de los primeros intentos de radio fórmula musical, según Faus Belau (2007). Radio Peninsular empieza su emisión a las 12 del mediodía, radiando discos entre los que se ofrecen cuñas de publicidad. Mariano de la Banda conduce el programa *Música para el Aperitivo*, a este programa le sigue *Música de ayer, de hoy y de siempre* y más tarde *La hora de concierto*, bajo dirección de Ramírez Ángel. En esta emisora hay cabida para todo tipo de programas musicales, el propio Matías Prats realiza un espacio con música latinoamericana que permanece en antena durante dos años. Como afirma Pardo (2015): “Radio Peninsular programaba tan solo música, pese a ser una emisora de onda media, con lo que se adelantó varios años a lo que luego fueron las radios exclusivamente musicales de F.M”(p.76).

Pedrero recoge (2000):

En opinión de Manuel García Montenegro la música entró en Madrid de manos de Radio Peninsular. Desde un principio contó con el apoyo total de la juventud (...) estuvo atenta a las novedades musicales, españolas y extranjeras, y porque dispuso muy pronto de una de las discotecas más completas del país en cuanto a la música ligera se refiere. (p. 28)

En esta cadena inician su trayectoria jóvenes locutores como Mariano de la Banda, José Luis Uribarri, José Ramón Pardo o Carlos Tena. Como narra Molero (2015):

Hacían horas extra reproduciendo una y otra vez a The Shadows, a Elvis y a todos los ídolos del momento, y poco después comenzarían a pinchar a Los Estudiantes, Los Pekenikes, Los Relámpagos, Los Sónor y a los pocos grupos españoles que llegaban girando a 45 revoluciones por minuto al codiciado parnaso del vinilo (p.17).

Es en esta misma cadena donde Ángel Álvarez inicia el 24 de abril de 1963 el mítico espacio

Vuelo 605, que permanece en antena (en M80) hasta poco antes de su muerte en 2004. El locutor presenta este programa a las tres de la tarde, ya que es una hora propicia para la audiencia estudiantil. El mismo Ángel Álvarez comenta el contenido del programa y a quien va dirigido (Pedrero, 2000): “Era un horario adecuado para los estudiantes que en ese rato comían con la radio. Aquí me centraba en las novedades discográficas” (p. 29).

Otros programas musicales de menor calado conducidos por Ángel Álvarez son *Festival del Mundo* en Radio Peninsular, *Torre Manhattan* en Radio Nacional, que más tarde pasaría a llamarse *Alta Fidelidad*, así como *Imagen de un famoso* y *Los Clásicos de la música Ligera*.

Existen otros programas de menor alcance que los anteriores pero que en esta primera etapa de establecimiento de la música popular urbana juvenil, tiene una gran influencia. Entre estos cabe destacar algunos espacios emitidos desde Radio Juventud de Madrid, Molero apunta (2015, p.24): “Luis del Olmo y Elías Rodríguez presentaban allí diversos espacios musicales que daban cancha a conjuntos como Los Flaps o Los Rangers,” entre estos espacios destaca el *Club Paul Anka* de 1961, gracias al cual el Dúo Alfonso y Fernando graban su primer disco con temas del propio Paul Anka.

Radio Madrid, también pone en antena el espacio *Madrid 62*, posteriormente llamado *Madrid 63* presentado por Guillermo Caram, donde se da cabida a los incipientes intérpretes de los *ritmos modernos*. Dicho programa desaparece precisamente este año, Fonorama²² se hace eco de la noticia y ofrece una entrevista a Guillermo Caram realizada por Miguel Ángel Nieto. Esta entrevista comienza con una interesante reflexión, el propio Caram le pregunta al entrevistador (Miguel Ángel Nieto):

Guillermo Caram: ¿Cómo va a ser la revista Fonorama?

Miguel Ángel Nieto: Nuestra revista, será totalmente música, pero atendiendo, más que nada, a la música moderna española, que tanto despreciamos nosotros mismos.

Guillermo Caram: Si consigues eso pondrás en el mercado un artículo de primera necesidad, pues resulta que mientras en España los artistas más populares son americanos, ingleses etc, en Italia los ídolos de la juventud son italianos y en Francia ocurre lo mismo.

Como podemos observar, Guillermo Caram es consciente de la dificultad con la que se encuentran las incipientes figuras españolas de la música juvenil para ser reconocidas en nuestro país.

En esta entrevista relata cómo crea el programa y por qué deja de emitirse: “Me ofrecieron un

22 Nieto M. A. (1963). ¿Por qué ha desaparecido Madrid 63? *Fonorama* n°1, p. 32 y 33.

programa de sobremesa que llamé “*Madrid 62*” y al año siguiente 63, como es lógico”(…) “Radio Madrid ha querido hacer unos programas encaminados a un público muy diferente al mío y por eso desapareció Madrid 63”.

A continuación nos da un dato de especial relevancia pues cuenta que tiene en mente un proyecto de características muy similares a lo que será *El Gran Musical*:

“Hacer un programa de radio monstruo que dure dos horas por semana y que esté dedicado a la juventud; es decir, tendrá su parte musical, Este programa no lo haré yo seguramente, pero será realizado según idea mía”.

Por último el propio Caram describe cual ha sido su principal labor de promoción con respecto a algunos artistas:

Puedo sentirme responsable del éxito de los TNT, el trío más reconocido y de mayor calidad ; de Tito Mora, el Cantante de la voz más bonita, dentro del género popular, así como de Albert y Richard, el dúo que, al salir de España, está triunfando plenamente en Inglaterra. (*Fonorama n°1*, 1963, p. 33)

En Radio Juventud de España, destacan tres programas de música juvenil, *Festival del Disco*, *Cita con la Música* y *Discodial*. *Festival del Disco* está conducido por Robert Baci y se emite los domingos de 22.30 a 23.30 de la noche. El guionista del programa es Juan Manuel Rollán, también colabora Charles Loré, encargado de hacer las entrevistas, al control se encuentra Manolo Gama. En la revista *Fonorama n° 1*²³ encontramos un reportaje sobre el programa escrito por el propio Baci, en este hace una declaración de intenciones: “Es un programa musical más que aspira a reunir al público joven ante un aparato de radio y que después apoye con sus cartas, que darán lugar a la formación de nuestro “Hit Parade”. En el programa se presentan novedades musicales semanales, se elabora una lista Hit Parade con las votaciones del público y se realizan entrevistas en una sección denominada *Una cita con las estrellas*, además de repartir discos entre los oyentes que participan en las votaciones: “Simplemente con escribir tendrán derecho al sorteo de esos tres maravillosos microsurcos de última novedad con que Festival del disco premia a sus amigos” (Baci, 1963, p. 13).

Es interesante la descripción que hace Baci de la labor de Manolo Gama, el encargado de control. Por lo general es una figura poco reconocida y se agradece la intención didáctica de Baci para con

23 Baci R. (1963). Festival del Disco. *Fonorama*. n° 1, p. 13.

los lectores:

Es muy poca la importancia que en un programa se le da al control y es porque nadie sabe con seguridad el trabajo que aquél realiza. El control es un auténtico artista anónimo y esto hace que su trabajo sea doblemente meritorio (...) Es el control quien monta, graba, prepara y reviste de calidad el programa, y Manolo Gama sabe hacer todo eso a la perfección. Desde estas líneas le expresamos nuestro agradecimiento y admiración. (p. 13)

El mismo equipo de *Festival del Disco* realiza otro programa en Radio Juventud denominado *Cita con la Música*, el programa se emite en la franja horaria de 22.30 y 22.45 con una frecuencia diaria. En este programa se presentan también las novedades musicales objeto de votación en *Festival del Disco*. Transcribo por último la arenga que el locutor lanza desde la revista para captar y hacer partícipe del programa al joven oyente ya que me parece muy interesante por su lenguaje desenfadado, directo y publicitario: “Escuche nuestros programas. Escribanos, pregúntenos, háganos sugerencias. Nosotros le contestaremos e informaremos. No se arrepentirá” (Baci, 1963, p. 13)

El programa *Discodial*, es emitido diariamente en la franja horaria de 16.30 a 17.00 horas, en este caso se emite en cadena desde radio Juventud de España a las emisoras provinciales. Se describe como Revista sonora de música y disco. La realizadora y presentadora del programa es Marisol Tomás Lázaro, y la coordinación, montaje y realización técnica corre a cargo de Alfredo Salvador, Jesús Huetos y Manolo Gama. Su formato se basa en la elaboración de una lista de éxitos, creada por las preferencias del público, que vota tanto los temas de moda como los intérpretes de los mismos. En la revista *Fonorama* n^o 1²⁴ aparece una sección denominada *Discodial*, redactada por la propia Marisol Tomás. La propia locutora escribe: “Saludos amigos, desde Madrid, les habla Marisol Tomás Lázaro, realizadora del programa *Discodial*, la revista sonora de música y discos que cuenta con el mayor número de audiencia y la simpatía de todos ustedes”. Destaca el lenguaje cercano de la locutora que en sus locuciones intenta en todo momento hacer partícipe al joven público. “Todos ustedes, amigos (...) Sus votos, los votos de usted, de usted y de usted, ha clasificado los títulos que gozan de la simpatía de todos y la voces favoritas del público español.” En este programa tienen cabida tanto las novedades nacionales como las internacionales. “En nuestra vitrina de novedades discográficas, presentamos diariamente las últimas grabaciones lanzadas al mercado español del microsurco por

24 Tomás M. (1963) *Discodial*, *Fonorama* n^o 1, p. 34-35

las casas editoras de discos, la actualidad internacional del mundo del disco, los “hit” de venta y popularidad.”

Otros programas de la REM-CAR son *Historia de una canción*, conducido por Enrique Álvarez del Castillo y María Teresa Íñigo de Toro o *El redondo de oro y Disco primicia*, conducidos por Antolín García.

Destacan además los espacios *Escala de la Fama*, presentado Miguel de los Santos en Radio Intercontinental, de lunes a viernes a las 18.15, con programa en directo cara al público los sábados por la tarde, *Escala de la Mata* de Ángel de los Santos o *Musical 66* dirigido por Wenceslao Pérez Gómez.

Gracias al auge de la radio musical juvenil y siguiendo la estela de los grandes programas descritos con anterioridad, encontramos otros espacios destacables que se ocupan ya a mediados de los 60 de este fenómeno. La cadena SER lanza en 1965 el espacio *El Verano, la Música y Terry*, conducida por Miguel de los Santos, el programa se emite los domingos y tiene una hora de duración, en la que se hace un repaso a la actualidad del mercado discográfico, para ello toma como guía publicaciones tanto nacionales como internacionales, siendo una de las listas más documentadas, ya que según Pedrero (2000, p. 39): “Consulta *Bill Board* y *Cashbox* (Norteamericanas), *New Musical Express* y *Melody Maker* (británica), *Música e Dischi* (italiana), *Audiomúsica* (Mexicana), *Juke Box* (Belga), *Discographie Francaise* (Francesa), *Automaten Markt* (alemana) y las españolas *Discóbolo* y *Discomanía*”. También hay que señalar el programa *La incubadora* de Radio Madrid (SER), presentado por Mariano de la banda, con su hija Beatriz, apodada “*cuchi-cuchi*”, que no cuenta con más de cinco años. El programa *El show del disco* es presentado por Roberto Sánchez Miranda desde la Cadena Azul de Radiodifusión.

Otro de los programas fundamentales para el nacimiento y difusión de la música juvenil, en el panorama madrileños es *Nosotros los jóvenes* de Miguel Ángel Nieto²⁵, Este programa se inicia en Radio España en 1962²⁶

Miguel Ángel Nieto nos narra cómo surge la idea de realizar este programa:

25 Miguel Ángel Nieto, es el fundador de los míticas Matinales del Price.

26 Para una información de primera mano acerca de cómo surgió dicho programa se puede consultar la entrevista realizada a Miguel Ángel Nieto recogida en este trabajo.

Yo entré en la radio cuando nos suspendieron los festivales de música moderna, (...) entonces dije, pues tengo que hacer algo de música, ya me he metido en esto (...) me fui con mis ideas de programa a las emisoras. (...) Entonces me fui a radio España, el director era Melquiades Molina, un hombre genial (...) llegué en el momento justo y empecé a hacer *Nosotros los Jóvenes* en Radio España. Me pusieron una especie de tutor, locutor, que fue José María Requena, un hombre que estaba a años luz de esa música (...) el mismo director se dio cuenta de que este hombre no pintaba nada, ni por la forma de hablar, ni por la forma de concebir la música. (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017)

Se trata de un espacio musical en el que se realizan entrevistas, se comentan discos y se realizan actuaciones en directo de los principales grupos del momento, como narra Molero (2015, p.25): “Por allí pasaron en riguroso directo todo el abanico de tendencias musicales del momento, desde Los Diablos Negros a Tito Mora, pasando por Mike Ríos, Lorenzo Valverde, Los Relámpagos, Los Teen Boys, Los Continentales”.

“En la primera emisión del programa actúan entre otros Dick y los Relámpagos, Los Pekenikes y los 4 Jets” (Balsebre, 1999, p. 105).

La Revista *Fonorama* recoge en su 2º número un reportaje sobre las primeras galas celebradas por el programa *Nosotros los Jóvenes* con el lema *Un programa joven, escrito para gente joven*²⁷. En este reportaje se da fe del nacimiento del programa el día 5 de mayo de 1963. A continuación se describen las secciones de las que consta el programa. “Si alguno de vosotros lo escuchó recordará las secciones *Nuestros Invitados*, *Servicio de Novedades*, *Museo de Melodías*, *Diez Noticias*, *Diez*, *Un nombre y sus mejores canciones*, *Baila con nosotros los jóvenes*”. También se recuerda que en la 1ª Gala se presenta la propia Revista, cuyo redactor-jefe es el propio Miguel Ángel Nieto.

De especial importancia es el pequeño alegato que pronuncia el gran Bobby Deglané al ser nombrado socio de honor del recién estrenado club del programa. Destaca el tono comprensivo y conciliador de Bobby Deglané, que representa los valores



Fig. 27 *Nosotros los Jóvenes*, Fotografía de Bobby Deglané y Miguel Ángel Nieto (Diciembre 1963). *Fonorama* n°2, p.41.

27 Nieto, M. A. (Diciembre de 1963). *Nosotros los jóvenes*. *Fonorama* n° 2, p. 40-41.

adultos y goza de gran prestigio, sostenido durante décadas por su actividad radiofónica en nuestro país:

Jóvenes, lo que hoy hacéis vosotros no se os debe criticar en ningún momento, pues estáis haciendo lo mismo que hacían los que hoy os critican cuando tenían vuestra edad. La juventud de hoy no está loca, es más emprendedora que la de antes; lo único que tiene es que, en algunos momentos, no sabe limitar su entusiasmo, no sabe controlarse a sí misma y pierde la compostura con cierta facilidad: evitad esto y no deis pie para que os tenga que llamar la atención.²⁸

El reportaje concluye con la leyenda SEGUID SIENDO JÓVENES, AMIGOS.

En *Fonorama* n° 6 de Abril de 1964 se recogen las nuevas secciones de las que consta el programa con una breve descripción de las mismas:

La Gran Carrera Musical: A la cual concurren los éxitos del momento con todas sus versiones. *Noticiero resumen de toda la semana*, *El disco Bilingüe*: donde son presentados los discos que tienen versión en su lengua de origen y en castellano. *Las Novedades*: Sección dedicada a presentar todas las novedades que aparezcan en el mercado español²⁹.

Nosotros los jóvenes apoya desde el primer momento a todos los conjuntos y músicos de la escena madrileña, tanto es así que crea un espacio que sirve para atender a las posibles demandas que surjan a nivel profesional, esta sección denominada *Bolsa de Información e Intercambio* es descrita como: “Sección rápida, breve dedicada a atender a los intérpretes de hoy. Direcciones de conjuntos o cantantes, detalle de una nueva guitarra, si alguien necesita vender una batería o un micrófono, si tal conjunto precisa un elemento etc”³⁰ Dicho espacio se publica en la revista *Fonorama* con el nombre de *Bolsa de Información e Intercambio*. Llama la atención la familiaridad con la que músicos y público se pueden relacionar en este primer periodo de la gestación de la música juvenil en nuestro país, prueba de ello es el párrafo que transcribo a continuación seguido de la lista de teléfonos de algunos de los miembros de los principales conjuntos del momento. “Hoy, y atendiendo a las constantes demandas de conjuntos que con motivo de los pasos del ecuador y festivales fin de carrera tenemos, *Nosotros los jóvenes* ofrece a todos los lectores una completa lista de los teléfonos y nombre del jefe de los conjuntos”³¹

28 Nieto, M. A. (Diciembre de 1963). *Nosotros los jóvenes*. *Fonorama* n° 2, p. 40-41.

29 Nieto, M. A. (Abril de 1964). *Nosotros los jóvenes*. *Fonorama* n° 6, p. 22.

30 Nieto, M. A. (Marzo de 1964). *Nosotros los jóvenes*. *Fonorama* n° 5, p. 16.

31 Nieto, M. A. (Marzo de 1964). *Nosotros los jóvenes*. *Fonorama* n° 5, p. 16.

Miguel Ángel Nieto nos narra:

La sintonía que teníamos *Nosotros los jóvenes* era Yakety Sax (*Boots Randolph*) (...). Duraba media hora todos los días excepto los sábados, que hacíamos una gala cara al público, en el auditorio aquél de la calle Manuel Silvela, por ejemplo ahí un día cantó un chaval que iba con muletas con la espalda hecha puré y cantaba con su guitarra, se llamaba Julio Iglesias. (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017).

El programa, debido a su contenido social llega a tener problemas con la censura. Como refiere Miguel Ángel Nieto:

Nosotros los jóvenes se convirtió ya no sólo en un programa de música. En torno a *Nosotros los Jóvenes* creció una especie de movimiento juvenil muy bonito de voluntariado y este tipo de cosas entonces(...) había unas chicas muy activas, “oye que te parece si hacemos un programa y para dedicárselo a este barrio que necesitan agua” y de repente fue un programa de música que tenía la deriva de los demás y cierto contenido social, lo cual era terrible de cara a la censura. (...) en el Archivo General de la Administración del Estado encontré guiones de *Nosotros los Jóvenes*. (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017)

Otro programa de vital importancia para la difusión del pop en nuestro país es *El Gran Musical*, de la Cadena SER. Este hito de la radio musical española se pone en antena en 1963, con una cobertura en principio local, en Radio Madrid. Desde sus comienzos se realiza como un programa abierto al público, inicia su andadura conducido por Tomás Martín Blanco, al que se le confía dicho programa, ya que anteriormente recibe el Ondas por su espacio *Olimpiada Musical*,³² que pasa a ser una sección dentro de *El Gran Musical*. El propio Tomás Martín Blanco narra el origen del programa (Díaz, 1997):

Había un programa en Francia llamado *Salut les compains*, que era una joyita donde un *speaker* presentaba su discoteca con atinados comentarios. Por otro lado, un día yendo a mi casa escuché, en un subterráneo de la calle de Alcalá (1962), en una emisora, a un tipo chileno que estaba presentando disco y el majara estaba aullando como un poseso, y se me cruzaron los cables entre el programa gabacho y este otro y sale *El gran Musical*. Junto a colegas y amigos y hago en un estudio el primer *Gran Musical*. Muchos de los jerarcas del milenio me reciben ahora porque me recuerdan de aquellos

32 Este estaba basado en el programa francés *Salut les Compains*. (Faus Belau, 2007, 870).

tiempos heroicos. Me consta que os di una especie de bálsamo reparador a toda esa generación airada (...) así que desde aquel año, todos los domingos, a las doce, primero en onda media y luego en FM, y puede afirmarse que por allí pasaron los grandes. (p. 393-394)

El Gran Musical contribuye desde sus inicios a fomentar los nuevos valores del pop nacional patrio brindándoles una gran ocasión para darse a conocer o para promocionarse con más fuerza.

A partir de 1965 comienza a emitirse en cadena llegando a alcanzar una cobertura nacional lo que en poco tiempo le proporciona altas cotas de popularidad.

Analizando el alegato de bienvenida a los nuevos oyentes que Tomás Martín Blanco realiza desde las páginas de la revista Ondas³³, auténtica declaración de principios del programa, podemos extraer interesantes conclusiones:

En el primer párrafo da la bienvenida al nuevo público, al que pretende fidelizar gracias a la utilización de un cálido lenguaje del que podemos destacar la palabra *Musicales*, vocablo que pretende dotar de una identidad propia a la audiencia:

¡Bienvenidos Musicales!, En el año que comienza, muchos jóvenes aficionados a la música moderna encontraréis, en las antenas de la S.E.R. un programa espacialmente dirigido a vuestra afición: se llama “EL GRAN MUSICAL”. Ante este primer contacto del programa con los jóvenes de todo el país (...) La Dirección de la S.E.R. considera llegado el momento de abrir a todos los jóvenes de España el programa de “los musicales”. (p. 34)

A continuación analizamos algunos de los puntos sobre los que Tomás Martín Blanco hace hincapié. El primer principio que sienta las bases del programa según su creador es que se trata de un espacio claramente juvenil. Queda patente la importancia que se le da en todo momento a la identidad juvenil y su principal bandera, la *música moderna*. Resalta la importancia vital que se le da a la joven audiencia, a la que pretende implicar activamente tratándola como un verdadero agente activo. Con los argumentos anteriormente expuestos realiza un discurso emotivo que consigue aunar voluntades en torno al programa y a su música:

El Gran Musical, no es exactamente un programa para vosotros. Es algo más, es un programa vuestro, un programa hecho por vosotros. Los jóvenes musicales, los muchachos que aman y entienden la música moderna intervienen espontáneamente en la emisión, dando vida una gran reunión

33 Martín Blanco. (1º Quincena de 1966). *El Gran Musical*, Bienvenidos Musicales. *Revista Ondas*. n° 314, p.39

juvenil que enlaza a todos (...) El estudio se llenó de público, siempre joven, siempre amante de los discos.(...) Su virtud no queremos que resida en ser un programa excepcional, sino en ser un programa nuestro. Un programa en el que todos los jóvenes pueden hablar de su común afición. Veréis pronto que todos podéis participar en él, de un modo u otro.

A continuación narra grosso modo como los distintos sectores de la industria musical se van incorporando al proyecto: “Os vengo a explicar cuál es la historia de este programa (...) primero llegaron los aficionados(...), después los artistas y los autores (...) Las revistas especializadas enviaron su representación a “*El Gran Musical*”. Las Compañías de discos nombraron delegados permanentes en el programa”

El locutor es plenamente consciente de la importancia que tiene el programa como agente impulsor de los valores de la música moderna y de la industria musical creada en torno a ellos, pero atribuye gran parte del mérito a los propios oyentes:

Muchos nombres desconocidos saltan a la popularidad con el apoyo de los musicales. Las Compañías grabadoras han hecho lanzamientos de discos en exclusiva para nuestro programa, con el sello de “Especial Gran Musical”. Muchos discos de auténtico valor quizás hubiera pasado inadvertidos sin el apoyo de “los musicales”. Grandes estrellas españolas e internacionales acuden como amigos, como amantes de los discos. Al marchar, dicen. “no conocíamos un programa así”.

Podemos leer entre líneas cierta carga ideológica dentro del fenómeno de la eclosión de la identidad juvenil. Como sostiene el propio Tomás Martín Blanco (Díaz, 1997): El Gran Musical se convirtió en vía para la manifestación del inconformismo rebeldía de una juventud que no encontraba cauces de expresión para la constancia de sus inquietudes. La música llegó a ser un estandarte de inconformismo que se levantaba allí donde no podían hacerlo otros estandartes. En los años sesenta la música y los programas musicales de radio fueron la promesa profética de una libertad que habría de llegar”. (p. 397)

El mismo locutor declara en una entrevista concedida a Pedrero (2000): “Con aquellas canciones llegaban sensaciones, sentimientos e ideas que los muchachos reconocían como nuevas y como suyas, que añadían a la música un gran valor de identificación y diferencia con otras generaciones”(p.34).

Gracias a su gran cobertura, ya que 40 emisoras forman la cadena SER, se convierte en el pro-

grama más influyente del momento en este género. En 1965 el programa comienza a emitirse en cadena para toda España. El programa se emite los domingos por la mañana en OM primero y posteriormente en FM, en este actúan en directo varios conjuntos, además de realizarse entrevistas y promocionarse las novedades discográficas semanales. Como narra Molero (2015):

“Rafael Revert³⁴ se pateaba los bailes de juventud madrileños para llevar al programa a actuar gratuitamente lo mejor que encontraba: Los Sónor, Los Relámpagos (con o sin Mike Ríos), Rosalía, Micky y los Tonys, Los Jets, Silvana Velasco, Los Rock, Los Continentales, Los Blue Diamonds, Albert y Richard, que más tarde se abrirían a intérpretes de toda la nación” (p. 25).

En cuanto a la locución del programa, para Tomás Martín Blanco esta se crea gracias al ritmo, la innovación y a la participación del público, “La consigna es: todos juntos hacemos *El Gran Musical*, este programa es sin duda el gran impulso para la música pop en España” (Faus Belau, 2007, p. 870).

Por este programa pasan todas las grandes figuras del momento, primero a nivel local y más tarde a nivel nacional, en este espacio actúan entre otros, Los Sirex, Lone Star, Los Pekenikes, Micky y los Tonis, Miguel Ríos, Los Mustang y algo más tarde Los Brincos, Los Bravos y Los Ángeles. La vital importancia del programa es debida como afirma Pedrero (2000): “sobre todo al espectacular efecto de arrastre sobre la industria discográfica: muchos artistas hoy consagrados obtuvieron sus primeros contratos con las casas de discos tras actuar o ser entrevistados en el programa” (p. 33).

La labor de promoción realizada por *El Gran Musical* es vital para muchos grupos, como ejemplo paradigmático podemos destacar el caso de Los Bravos y la elección de su nombre recogida por Oro (2001):

El nacimiento oficial de los Bravos fue el 13 de marzo de 1965 (...). Se convoca un concurso con el objeto de que sean los y las fans los que bauticen al nuevo conjunto. El evento será retransmitido en directo por El Gran Musical (...) el Teatro de la Zarzuela acoge la edición especial del espacio radiofónico que ha salido de su estudio habitual. (...) el presunto grupo sin nombre actúa ante un auditorio enfervorizado. Una de las canciones que interpreta es una composición de Manolo Díaz llamada *No se mi nombre*, que va como anillo al dedo al evento. Una de las chicas que asiste al concierto gana el concurso porque se la ha “ocurrido” que el nombre del grupo sea Los Bravos. (p. 56-57)

Esta campaña publicitaria hace que Los Bravos vean crecer exponencialmente su popularidad en

34 Ver la entrevista realizada a Rafael Revert.

un breve espacio de tiempo. El grupo, siempre apoyado por este programa llega a alcanzar los más altos puestos no sólo a nivel nacional sino a escala internacional.

El Gran Musical se convierte así mismo en una verdadera *cantera* de futuros locutores de radio musical, ya que por el mismo pasan locutores tan importantes como Rafael Revert, Mariano de la Banda, José María Íñigo, Miguel de los Santos, Pepe Cañaveras, Pepe Domingo Castaño, Constantino Romero, Joaquín Luqui, José Antonio Abellán y Fernando Martínez *Fernandisco*.

Uno de los programas destacados de RNE es *Para vosotros jóvenes*, creado en 1964, por José María Quero, permanece en antena hasta 1980, en este se programan contenidos de música popular urbana dirigidos al público juvenil. En este espacio inician su andadura grandes locutores de la radio musical, como afirma Pardo (2015, p.78): “*Para vosotros, jóvenes*, preludio de lo que luego sería Radio 3... vio pasar por sus filas nombres importantes como Gonzalo García Pelayo, Adrián Vogel, Jorge de Antón, José Manuel Rodríguez, Rodri³⁵, y quien lo dirigió y presentó en los últimos años, Carlos Tena.” También trabajan en tan importante espacio José María Íñigo, Ricardo Fernández Deus y Alfonso Gallego (Faus Belau, 2007, p. 873).

El otro gran epicentro para la explosión de la radio juvenil es sin duda Barcelona. En la ciudad condal Joaquín Soler Serrano,³⁶ otra de las grandes estrellas del medio radiofónico, conduce *El gran show de las dos* y en Radio Barcelona, programas que sirven de plataforma para algunos de los primeros pioneros del pop en España. El Dúo Dinámico, Los Mustang y Los Sirex saltan a la fama en este último, cuando ganan el 1º y el 2º premio respectivamente en el año 1959. La revista *Fonorama*³⁷ realiza un reportaje en el que recorre los principales programas de música juvenil del momento en Barcelona. Cuando el equipo de la revista se presenta en las dependencias de *El show de las dos* no pueden presenciar el programa porque este ha sido grabado. Este procedimiento no es habitual en los espacios cara al público por lo que es digno de reseñarse : “Los días que nosotros estuvimos allí el programa había sido grabado”. Esto es indicativo



Fig. 28 Los Bravos en El Gran Musical. Revista Ondas, N° 337.

35 Ver la entrevista realizada a José Manuel Rodríguez, “Rodri”.

36 Joaquín Soler Serrano (Murcia 1910-2010).

37 Sánchez Miranda R. (1964), La Radio en Barcelona, Así se distribuye la música radiada en Barcelona, *Fonorama* nº 7 p. 13.

de la importancia que tiene el programa ya que sólo los grandes espacios pueden permitirse el lujo de ser grabados. Sánchez Miranda, el reportero de *Fonorama* describe su contenido: “Nos informan que de que es un programa cara al público, que normalmente es retransmitido en directo y que en él actúan las primeras figuras que se pasan por Barcelona”. Así mismo dan fe del gran impacto que tiene en el público: “es muy popular y siempre está lleno el auditorio”.

Luis Arribas Castro³⁸ presenta en Radio España Barcelona *Europa Musical*. Se trata de un programa que se emite diariamente a las 13.00 horas, en este se puede escuchar la mejor música ligera del momento. Este programa también sirve de trampolín a futuros artistas tan trascendentes para el nacimiento del pop español como el Dúo Dinámico. Como sostiene Puig Domènech (2014, p. 31): “En este programa se mezclaba el bolero de Lucho Gatica con la tonadilla de Concha Piquer y el twist del Dúo Dinámico.” Gracias a este programa el gran dúo es catapultado a la fama, algo fundamental, ya que como veremos con posterioridad esta formación es muy importante para la implantación de la música pop en nuestro país. El locutor, tiene un estilo personal, más desenfadado de lo habitual, lo que le favorece a la hora de captar oyentes entre la audiencia juvenil. Como recoge Casas (1972):

Arribas Castro con su revolucionario tuteo al oyente -¡menuda falta de respeto!-, con sus arengas tan personales, “¡arribita el ánimo!” y “al calorcito del programa”- y con la naturalidad tan impropia de un programa radiofónico de la época, agrupó a su alrededor a todo aquel joven que tenía innatas condiciones “pop-fan” (...) Fue él quien otorgó un sentido “joven” hasta lo que hasta entonces sólo tenía un sentido musical. (p. 97)

En la revista *Fonorama*³⁹, para referirse a *Europa Musical* comienza con el encabezado *¡Arriba el ánimo, chicas; esto es Europa!*, El propio nombre del espacio especifica el carácter internacional que se le pretende dar al contenido del mismo. En *Fonorama* se describe de este modo: “Es uno de los programas que más escucha tiene, pues es ameno y despreocupado.” A continuación se detalla el contenido del mismo: “Siempre tiene amenizado con una figura de primera magnitud. Se presentan novedades con mucho trucaje radiofónico, que es lo bonito y se le pregunta a las a las figuras desde su vida hasta la de sus vecinos”. De estas líneas podemos extraer que se trata de un programa bien producido, en el que las actuaciones y las entrevistas a las figuras del momento tienen un gran peso.

38 Luis Arribas Castro (Barcelona 1934-2006)

39 Sánchez Miranda R. (1964), La Radio en Barcelona, Así se distribuye la música radiada en Barcelona, *Fonorama* n° 7, p. 13.

El párrafo termina alabando la labor de Arribas Castro: “Viendo su forma de trabajar no nos extraña que haga el mejor festival del mundo en menos de tres cuartos de hora”. El propio Luis Arribas Castro es el encargado de presentar el mítico concierto de los Beatles en 1965 en la plaza de toros Monumental de Barcelona.

En los años 60 siguen aún vigentes los programas basados en las peticiones de la audiencia. Radio Barcelona cuenta en este periodo con el espacio *Nocturno de Barcelona*, conducido por Pedro Vidal Ñaco.

Pero los programas más destacables en lo que a espacios juveniles los encontramos en Radio Juventud de Barcelona, verdadera *cantera* de futuros locutores de renombre como Jordi Estadella, Juan Comellas, Constantino Romero, Odette Pinto, Arribas Castro, o José M^a Pallardó.⁴⁰ Radio Juventud consigue aunar las voluntades de la juventud barcelonesa en torno a la incipiente música pop. Como narra Puigdomènech (2014):

Cuando queríamos ligar con las chicas en las fiestas particulares o en las discotecas, para romper el hielo les preguntábamos cuál era su programa preferido de Radio Juventud, y en el 100% de los casos ya habíamos conseguido una primera complicidad, un primer elemento en común, porque todos los jóvenes escuchábamos Radio Juventud. Creo que una coincidencia tan absoluta no se ha vuelto a producir desde entonces. (p.13)

A esta emisora pertenece uno de los programas más destacables de la ciudad condal, *La hora de los conjuntos*. Este espacio emblemático, conducido por José M^a Pallardó, inicia su andadura en 1964 y da cabida como su nombre indica, a los principales grupos del momento, se emite en directo desde el mítico San Carlos Club, por lo que es el primer programa que se emite en directo desde una discoteca. Como recoge Puigdomènech (2014):

José María Pallardó lo vio claro desde el principio realizando desde las discotecas, ¡Por fin un punto de reunión para los jóvenes!, un programa musical que tenía como objetivo promover nuevos valores. Era una competición en la que participaban cientos de conjuntos procedentes de casi todos los barrios de Barcelona, ciudad que a mediados de los sesenta bullía de entusiasmo juvenil. (p. 37)

También en Radio Juventud Luis del Olmo dirige el espacio *Club del Ritmo*, de lunes a sábado a las 22.30 y los domingos a las 12.00.

⁴⁰ Para profundizar en la historia de Radio Juventud de Barcelona consultar Arguimbau, M. (1999). *Memòries de Radio Juventud. La ràdio “Al mil por mil*. Colegi de Periodistes de Catalunya.

En Radio Miramar de Barcelona, Pepe Antequera conduce *La vuelta al mundo en 80 discos*, programa que es elegido programa musical preferido en la revista *El Correo de la Radio* según votación de los lectores. Este programa se emite todos los días a las 12.00 horas. El reportero de *Fonorama*⁴¹ lo presenta de este modo: “En Barcelona goza de muchas simpatías y desde el momento que nos fue presentado la nuestra se encuentra entre ellas, pues nos dio toda clase de facilidades y explicaciones”. A continuación nos describe el contenido del programa basado principalmente en la emisión de los últimos éxitos, aunque también se realiza un concurso en el que los oyentes participan: “Expone todas la novedades que llegan a sus manos y después desfigura un disco y deja el teléfono libre para que todo el que sea capaz de acertarlo llame y gane un premio”.

El 30 de Abril de 1965 comienza la emisión de *Tocadiscos Flamenco*, programa de Ricardo Romero. En este mismo año y tras ganar el concurso de televisión *Salto a la fama*, Rafael Turia comienza a trabajar en radio Juventud de Barcelona presentando el espacio *Fin de Semana a Rayas*.

En 1965 aparece *Locos por la música*, programa de Radio Barcelona, emitido en cadena para varias emisoras de Cataluña, en el que se da una oportunidad a nuevos valores.

En el programa *Pentagrama* de Radio Juventud de Cataluña actúan en directo muchos de los mejores conjuntos, no sólo de Barcelona sino de todo el país, este programa se emite los Domingos a las 22.30 de la noche.

En el reportaje de *Fonorama* también se hace referencia a *El Show de Escamilla*, programa musical presentado por Salvador Escamilla en Radio Barcelona y al espacio *Fantasía*, realizado desde Radio Nacional de España en Barcelona, los sábados a las 15.00 horas y presentado por Federico Gallo y Jorge Arandes.

Posteriormente los programas *El clan de la Una* y *Al mil por mil* recogen el testigo de esta primera explosión de la radio juvenil.

En todas las capitales de provincias surgen así mismo programas que apoyan a los jóvenes valores de la música moderna y que transmiten los nuevos ritmos modernos venidos de Estados Unidos y Europa. En Valencia podemos destacar *Discomoder* el longevo programa de Enrique Ginés. El propio locutor, en una entrevista concedida a *El País*⁴² recuerda: “El primer disco que puse en *Disco-*

41 Sánchez Miranda R. (1964), La Radio en Barcelona, Así se distribuye la música radiada en Barcelona, *Fonorama* n° 7, p. 13.

42 Gámez, C. (25 de Septiembre de 2011). Discomoder. *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/2011/09/25/cvalenciana/1316978283_850215.html

moder fue “Despertando con Rock”. No puede haber un título más descriptivo, así arranca un programa pionero que cuenta con el favor del público durante más de 50 años. En este programa dan sus primeros unos noveles Milos con Bruno Lomas a la cabeza, y unos primerizos Nino Bravo y Raimon. El programa es un éxito desde el principio consiguiendo aunar las voluntades del público juvenil, que vive la explosión del fenómeno fan, representado especialmente por el público femenino, dividido entre las *dinámicas* seguidoras incondicionales del Dúo Dinámico y las *milongas* adeptas al grupo de origen valenciano, Los Milos. La buena acogida que tiene el programa permite la celebración de un gran festival de música moderna. Como recoge el artículo antes mencionado en *El País* “El primer festival Discomoder se celebró en la plaza de Toros de Valencia cuando el programa cumplió 1000 días y entre otros recuerdo que actuaron Los Bravos, Gelu, Karina, Los Sirex Los Huracanes, Els 5 Xics y el Dúo Dinámico”. El programa ha permanecido en antena más de 50 años lo que da la medida de la popularidad del mismo.

En Zaragoza *Plataforma de las estrellas*, programa fundamental para la promoción de las primeras estrellas del rock and roll aragonés en la que dan sus primeros pasos pioneros y pioneras como Rocky Kan, Gavy Sanders, Chico Valento, Baby, José Francis, Nelo o Licia.

En Alicante cuentan con el programa *Cantera de Artistas* de Radio Alicante y en Radio Elche se emite *Juventud 66*.

En Sevilla Alfonso Eduardo hace una gran labor de apoyo y difusión en Radio Vida, donde tiene cabida sobre todo el producto nacional.

Pero los programas que más relevancia tienen tanto por la renovación del concepto radiofónico musical como por su gran difusión fueron *Discomanía* de Raúl Matas y *Caravana Musical* de Ángel Álvarez. Su importancia es vital por lo que el núcleo del análisis de este estudio se centra en estos dos programas.

Discomanía

Y llegamos a uno de los programas fundamentales para el nacimiento del pop en España, se trata de *Discomanía*, el mítico espacio conducido por el chileno Raúl Matas. *Discomanía* comienza a emitirse en 1959 desde Radio Madrid (SER) para toda la cadena, este se puede escuchar de lunes a sábado a las 19.30 horas. Raúl Matas no hace sino continuar con la emisión de un espacio del mismo nombre que lleva 13 años en antena en Radio Minería de Santiago de Chile y a4 en la WURL de Nueva York.



Fig. 29 Raúl Matas.

Discomanía es imprescindible para la implantación de la música juvenil en nuestro país por diversos motivos, el primero de ellos es el de su gran alcance, ya que al ser un programa emitido por la SER desde Radio Madrid para toda la Península, su impacto es enorme. El segundo motivo es de carácter propiamente musical, ya que desde este punto de vista ejerce a la vez de pionero y de puente entre dos generaciones, pues por un lado programa música⁴³ latinoamericana y española de corte conservador, representada por grandes estrellas de la canción melódica como Elder Barber, Monna Bell, Gloria Lasso, José Guardiola o José Luis y su guitarra, pero por también da cabida a los *nuevos ritmos* que están surgiendo a nivel internacional. Esta música moderna nos llega gracias a este programa tanto por fuentes indirectas como por fuentes directas. Por un lado algunos de los principales temas de rock and roll y pop nos llegan tamizados por grupos hispanoamericanos como Los Llopis o los Cinco Latinos (estos últimos a un nivel más conservador), por complessi italianos, como los de Renato Carossone o Marini Marini, por cantantes *modernos* como Adriano Celentano, Mina o Rita Pavone y por figuras de la música juvenil francesa como Sylvie Vartán Johnny Hallyday o Françoise Hardy; por otro lado nos llegan directamente, procedentes de Estados Unidos, gracias a los discos radiados de Connie Francis, Elvis Presley o Paul Anka. También tiene cabida la música juvenil creada en nuestro país, que cuenta entre sus figuras más rutilantes con Dúo Dinámico y posteriormente con los Brincos. Conforme avanza la década la presencia de la música juvenil va a estar más presente

43 Ver apartado de Análisis Musical.

en el programa, sobre todo a partir de 1964 a raíz de la *british invasion*, con los Beatles a la cabeza. Aunque sin llegar a las cotas de títulos inéditos emitidos en *Caravana Musical*, en este programa también se pueden escuchar primicias musicales mundiales que aún no se encuentran editadas en el mercado discográfico español.

Como describe Joaquín Luqui, otro legendario locutor de la radio musical española (Balsebre, 1999):

El mundo de la radio musical cambió en España con la llegada del programa *Discomanía* (...) hizo descubrir a los españoles que había otra música además de la típica española, italiana y francesa. El *rock and roll*, Paul Anka, el fenómeno fans con el Dúo Dinámico y mucho más empezó para España con *Discomanía*. (p. 103)

*Disco, Discomanía, ¡qué fantástica sensación /escuchar día a día / esta gran audición!/Para vosotros, con Raúl día a día,/Llegará hasta su receptor;/Disco, Discomanía,/reino de la canción*⁴⁴

Con esta sintonía como cabecera comienza a emitirse en enero 1959, con un formato diario y con cobertura nacional. Raúl Matas llega a España después de una larga y exitosa trayectoria profesional tanto en Latinoamérica (Chile, Argentina, Perú y Uruguay) como en Estados Unidos importando un formato y un lenguaje radiofónico renovador. Como afirma Rafael de Penagos en el prólogo de *Discomanía* (Matas, 1962): “Llegó inesperadamente. Venía de Nueva York, donde había pasado cuatro años dedicado, como siempre, a lo que para él es, además de profesión, vocación vital, el afán de la radio y del periodismo (...) pero en seguida, nuestra radio le conquistó” (p. 6).

A esto hay que añadir sus vastos conocimientos en cuanto a música ligera se refiere. Prueba de ello es el delicioso libro escrito por el locutor e ilustrado por Mingote con el título del propio programa *Discomanía*,⁴⁵ obra en la que hace un interesante recorrido por el mundo de la música ligera internacional desde comienzos del s XX hasta el año 62 (año de publicación del libro). Como afirma Pedrero (2000):

Se trata del primer esfuerzo por tratar el fenómeno pop con otro aire (...) muestra en España el tránsito hacia la renovación del lenguaje musical: sabe hablar con naturalidad, sin engolamientos; logra colocar la publicidad con habilidad y capta la atención de un público cada vez más joven en una música que comienza a tener un cariz distinto (p.26)

⁴⁴ Sintonía de cabecera del programa *Discomanía*.

⁴⁵ Matas, R., Mingote, A. (1962). *Discomanía*. Santillana.

El impacto en la audiencia no se hace esperar y desde sus comienzos se convierte en uno de los programas preferidos del público en general y de los jóvenes en particular. Su lenguaje característico y su rico contenido musical, que abarca los más diversos géneros y espacios geográficos convierten a este programa en un gran agente divulgativo de la buena música, tanto de carácter conservador como innovador. Como afirma Rafael de Penagos (Matas, 1962):

Y un día salió al aire ese claro programa optimista que se llama *Discomanía*, aposentado definitivamente en todas las casas españolas, donde, con la grácil y preciosa aguja de su palabra, va cosiendo la túnica reluciente de las últimas canciones con que se viste el mundo. Ese programa que es como un río alegre de comprensión por donde discurren las aguas melódicas de tantas y tantas geografías. Y Raúl Matas fue aquí, en poquísimos tiempo, esa figura popular y querida que todos conocéis. (p. 6)

Raúl Matas hace un programa pensado para un público lo más amplio posible, pero pone especial atención en captar al sector juvenil, ya que es consciente que esta audiencia es la más entusiasta y la más abierta a las nuevas tendencias. Como afirma el propio locutor (Matas, 1962): “Este libro está dedicado a la juventud que se interesa por una afición cada día más común” (p. 7)

El programa de Raúl Matas es probablemente el más rico en cuanto a la procedencia de su repertorio, sobre todo del ámbito latinoamericano. Desde el punto de vista económico el programa también es un filón o al menos así lo ven las mejores discográficas internacionales que le ceden discos antes de que el producto se edite, a sabiendas de que su emisión *Discomanía* puede suponer un apoyo fundamental. A pesar de esto, Raúl Matas programa siempre el repertorio que es de su gusto, sin dejarse presionar por los vaivenes del mercado ni por las discográficas. Afortunadamente estamos aún muy lejos de la futura Radiofórmula, con sus listas prefabricadas en las que el discjockey poco tiene que decir⁴⁶.

Raúl Matas es un maestro indiscutible de la locución, capaz de captar la atención del público más variado y crear una audiencia fiel. Como afirma Antonio Calderón (Faus, 2007): “En el micrófono es un maestro de la técnica radiofónica y de la dirección” (p.868).

En el equipo de *Discomanía* Raúl Matas cuenta con la inestimable colaboración de Rafael Trabuchelli (uno de los más importantes directores artísticos de los años 60) como realizador, los técnicos Carlos González y José Luis Tejero y Julio Vara como secretario. Además del programa, edita una

46 Ver entrevista a Rafael Revert

Revista Musical Juvenil con el mismo nombre que se convierte en una de las pioneras del género, su primer número aparece en abril de 1959, tres años antes de que viera la luz *Discóbolo*.⁴⁷ En la revista Ondas se incluye a partir del año 59 una sección denominada *Discomanía* en la que se informa sobre las novedades de la música ligera, incluyendo en ocasiones críticas, entrevistas, cartas del oyente y reportajes. Como afirma Faus (2007): “El prestigio del programa-y su revista- es tal que se convierte en referencia e inspiración para la prensa, la televisión y otros programas musicales de la radio”(p.868).

En la lista de éxitos de *Discomanía* En esta se recogen los temas preferidos de la audiencia del programa, elegidos por votación. Rafael Revert da fe de la autenticidad de las listas en una entrevista que me concede:⁴⁸

Rafael Revert: También apareció Raul Matas con su *Discomanía*, (...) yo tengo una anécdota con él, yo entonces estaba estudiando y me metí a trabajar, bueno a ayudar a Ángel Álvarez en Caravana Musical, entonces yo estaba enteradísimo claro y todas las semanas escribía a *Discomanía*, a Raúl Matas, una carta votando por los diez temas que a mí me gustaban, era lo que había que hacer. Un día me lo presentan, ya cuando estaba en la SER, (...) este es Rafael Revert y tal, Raúl Matas: Pero bueno, tú eres Rafael Revert, mira ¡La de veces que te he podido maldecir! por las cartas que mandabas!, porque hacíamos listas enormes e íbamos apuntando los votos y llegabas tú y había que poner diez títulos que no votaba nadie más que tú, que había que añadir ahí, los títulos en inglés, largos, que era una cosa.. ¡claro que me acuerdo de ti!.

Rafael Revert: Hombre, lo siento.

[Entonces ¿confeccionaban bien las listas?]

Rafael Revert: Lo hacían bien, lo hacían bien. (R. Revert, comunicación personal, 23 de Febrero, 2017)

Esta lista de éxitos es una de las primeras en aparecer en nuestro país. La inclusión de listas de éxito se convierte pronto en una práctica habitual de muchos programas de radio musical y prensa especializada.

La revista Ondas de la 1ª quincena de Marzo de 1959 recoge la noticia de la inauguración del programa: “Desde hace unas semanas hay un nuevo espacio musical en las antenas de la SER, *Dis-*

47 Ver el apartado de Revistas Musicales.

48 Ver entrevista Rafael Revert.

comanía. Tiene sintonía propia, muy alegre”⁴⁹. (p.34)

En el mismo artículo aparece una entrevista a Raúl Matas tras su incorporación al programa. A continuación vamos a analizar dicha entrevista ya que de ella se puede extraer una información muy valiosa acerca del programa y de las intenciones de su creador.

En el primer párrafo el entrevistador describe con acierto el contenido del programa: “Por primera vez se traen diariamente novedades en música disquera de todo el mundo.” En esta introducción no se olvida del que puede ser considerado el predecesor de Raúl Matas en la SER, Pepe Palau: “No olvido al admirado amigo Palau. El hizo todo lo que pudo para dar al disco su verdadera importancia, pero le faltaba la organización mundial que traía en su equipaje Raúl Matas”. Efectivamente, Raúl Matas, además de sus vastos conocimientos en lo que a música ligera se refiere, goza de importantes contactos con las principales compañías mundiales de discos que le proporcionan las novedades discográficas más variadas incluso antes de que se editen en España. A este respecto Calderón sostiene (Faus, 2007): “Lo de Raúl Matas era (...) un negocio internacional, conectado con las mejores casas discográficas, que ponían en sus manos el producto antes de que asomase al mercado. Tenía corresponsales, enlaces, colaboradores, una perfecta organización mantenida con disciplina férrea” (p. 867). El entrevistador describe a Raúl Matas como “La mejor voz radiofónica del mundo hispánico, el más depurado en el arte del bien decir, del bien leer, del dominio completo de la palabra española. Además de un hombre inteligente, culto y por encima de todo, caballero”. El prestigio del locutor está en estos momentos fuera de toda duda en España, su larga trayectoria internacional así lo justifica.

Al preguntarle cuanto tiempo se va a quedar en España, Raúl Matas responde que en principio tiene un contrato con la SER de un año de duración, pero afortunadamente, tras el éxito del programa el contrato es prorrogado durante más de una década, el programa no desaparece hasta 1971.

LOS EXITOS EN ESPAÑA		
MARZO		
1.	Si yo tuviera un millón	Los Pájaros
2.	La noche teniente	Los Pájaros
3.	No tiene edad	Los Pájaros
4.	Canasta	Los Pájaros
5.	Amar de verdad	Los Pájaros
6.	Quisiera al viento	Los Pájaros
7.	Ella es una	Los Pájaros
8.	La noche teniente	Los Pájaros
9.	Manita española	Los Pájaros
10.	Ella	Los Pájaros
11.	Stella delirante	Los Pájaros
12.	Quisiera estar en amor	Los Pájaros
13.	Cada vez	Los Pájaros
14.	Desembarada	Los Pájaros
15.	Tease and shout	Los Pájaros

Fig. 30 Lista de éxitos de la Revista Discomanía. (Abril, 1964). *Discomanía* n° 61

49 Mallorqui, J. (1º Quincena de Marzo de 1959). Raúl Matas. *Revista Ondas* n° 50, p. 34-35.

Raúl Matas tiene muy clara la labor pedagógica que lleva a cabo desde las ondas. Él se considera “disc jockey”, no “montadiscos”, palabra castellanizada que detesta por carecer del matiz de formador de gusto que tiene el vocablo anglosajón. Su labor no consiste en radiar cualquier disco por el simple hecho de que esté de moda, sino que investiga, innova y propone a la audiencia el material sonoro que considera más interesante a nivel internacional. Goza de tal influencia que sabe que su opinión puede repercutir en el mercado discográfico consiguiendo en ocasiones que se editen discos hasta entonces inéditos en España. Para ejercer su labor se apoya también en el gusto del público, a través de los sondeos que realiza semanalmente, votaciones que se traducen en una mayor frecuencia de exposición de los discos más votados. Como sostiene en el siguiente párrafo (Mallorquí):

Él busca la opinión de las gentes para decir luego cuál es el resultado. Semanalmente ofrece la votación obtenida. En estos momentos advierte a las casas productoras españolas que “Señorita Luna” gran éxito en América Latina, se está imponiendo aquí. Va cazando a la grabación votada en cabeza. De un día a otro la va a pasar. Y aún no se ha decidido nadie a lanzar ese microsuro. ¿A qué esperan (...)? ¡Hay miles de oyentes españoles aguardando “Señorita luna” en 45 revoluciones por minuto!.

Afortunadamente, el locutor es de los pocos privilegiados que goza de los contactos adecuados para conseguir que esto se lleve a cabo. La labor de difusión del locutor es internacional, ya que da a conocer en España muchos de los grandes éxitos Norteamericanos y Latinoamericanos del momento. Como afirma Mallorquí: “Raúl le da importancia a su trabajo (...) tiene fe en su labor. Dice que las canciones son el mejor puente de amistad entre los países”.

Pero del mismo modo que importa del otro lado del charco los temas más exitosos del momento también realiza la labor inversa, promocionando algunos de los valores españoles en aquellas tierras. Como recoge la entrevista de Mallorquí:

Matas envía todas las semanas a la WRUL de Nueva York, dos suplementos de Discomanía que se insertan en el programa total y son radiados todos los lunes y viernes por la emisora central y por la WEDO de Chicago y KOYE de El Paso, más una larga serie de emisoras hispanoamericanas, impone a pocos días fecha, los éxitos españoles. Por allá ya están pidiendo “Las muchachas de la Cruz Roja”. Probablemente sin el trabajo de Raúl habrían transcurrido muchos meses antes de que esa canción nuestra fuera conocida, si es que llegaba a serlo, más allá de nuestras fronteras.

Como se puede observar en el párrafo anterior, Matas tiene a sus espaldas una red de comunicaciones muy bien estructurada que alcanza proporciones internacionales, lo que le permite tener una enorme influencia a ambos lados del Atlántico. Hay que tener en cuenta que cuando *Discomanía* llega a España cuenta con una trayectoria ininterrumpida de 13 años, se transmite por tres emisoras norteamericanas y treinta y dos hispanoamericanas. Consciente de este privilegio, el locutor lleva a cabo su labor de un modo muy riguroso y profesional. Por los testimonios recogidos en las entrevistas realizadas y la documentación consultada, a pesar de detentar un poder de convocatoria extraordinario y de tener los contactos necesarios para poder sacar partido económico de su situación, nunca se deja manipular por las grandes compañías. Como recoge el siguiente párrafo: “Hace pocos días le fue ofrecida una importante publicidad de microsuros. La rechazó sin vacilar. Su programa ha de ser honrado e independiente. Sólo quiere informar sobre la opinión del público” (p.35).

Probablemente *Discomanía* es el programa más influyente para el nacimiento de la música pop en nuestro país. A pesar de no ser un programa excesivamente vanguardista ofrece un contenido musical suficientemente innovador como para fomentar este fenómeno, sobre todo en los primeros años. En el análisis del Impacto en la Industria Discográfica y en el Análisis Musical profundizaremos en este sentido.

Caravana Musical

Otro de los programas fundamentales para la eclosión del pop en nuestro país es *Caravana Musical*, de hecho es prioritario para esta investigación. En este caso la importancia no estriba tanto en su difusión, pues se trata de un programa de gran impacto pero de un alcance geográficamente limitado a la zona de Madrid, sino en lo novedoso de su programación ya que, al igual que Dan Carter en *Boîte*, Ángel Álvarez, pone en antena por primera vez algunas de las novedades musicales más importantes del momento, imposibles de escuchar de otro



Fig. 31 Ángel Álvarez

modo en nuestro país. Esto es posible porque el locutor dispone de “material privilegiado” no editado en España. Ángel Álvarez es radiotelegrafista de profesión, trabaja en Iberia en la ruta transoceánica entre España y Estados Unidos, cubriendo el trayecto Madrid Nueva York. En sus numerosos viajes compra algunos de los discos más importantes que en ese momento se están lanzando en Estados Unidos. Como narra el propio locutor, (Pedrero, 2000):

En 1947 viajé por primera vez a California y allí quedé sorprendido y al tiempo impregnado por todo lo que encontré, el estilo de vida, los valores... y también por las grandes orquestas, yo tenía ya el gusanillo de la música (...) Descubrí que no teníamos ni idea de aquello; en España las fuentes musicales de entonces eran tremendamente pobres. Yo escuchaba los programas de jazz de Pepe Palau y también a Raúl Matas y me gustaban, pero en ninguno se ponía esa música. Me di cuenta de que había que hacer algo. (p. 29).

Convencido de la importancia de dar a conocer esta música en nuestro país concibe la idea de crear un programa musical de radio en el que este repertorio tenga cabida, para ello necesita un patrocinador por lo que acude a Ramón Areces, director de *El Corte Inglés*, quien demostrando una gran visión empresarial respaldando el proyecto. *Caravana Musical* comienza su andadura en abril de 1960 en La Voz de Madrid (REM). En principio tiene carácter semanal, pero pronto pasa a tener una frecuencia diaria, de lunes a viernes. Ángel Álvarez en una entrevista concedida a Pedrero, (2000), narra cómo surgió el programa:

Conocía a un director de la emisora La Voz de Madrid llamado Teodoro Delgado y le propuse

primero radiar en el verano un espacio llamado *Confort Index*, después le hablé de un programa de radio y así nació mi querida *Caravana* en abril de 1960 (...). *El Corte inglés* fue el motor y D. Ramón Areces el creyente de mi aventura. (p.31)

El locutor recuerda como fueron los comienzos del mismo (Pedrero, 2000): “Empezamos a las tres de la tarde, al tiempo en que Raúl Matas hacía su *Discomanía* en la SER. Salimos a romper con media hora de música norteamericana y en el primer *hit-parade* ya metí a Elvis. Fue un éxito” (p. 29).

A partir de 1961 cuenta además con un programa especial celebrado los domingos por la tarde cara al público con actuaciones en directo en el auditorio de La Voz de Madrid, espacio que cuenta con capacidad para unas 1500 personas. En estas actuaciones participan algunos de los pioneros del pop de nuestro país, siendo muchos de ellos oyentes de los mismos, como narra Ángel Álvarez (Pedrero, 2000): “Fue una etapa que coincidió con el lanzamiento de nuevos grupos españoles, y nuestro programa fue semillero de muchos de ellos” (p. 29). Estos conjuntos en general tienen buena acogida por parte del público de *Caravana*, pero no hay que olvidar que entre sus oyentes se encuentran algunos de los más exquisitos *connoisseur* del momento, formados gracias a *Caravana*, de gustos muy americanos, por lo que rechazan algunas de las actuaciones de los artistas patrios, por considerarlos facilones y vulgares, como describe Ángel Álvarez (Pedrero, 2000): “Los seguidores fieles rechazaban la música nacional (un día abuchearon a Karina) porque chocaba con los discos habituales del espacio” (p. 29)

Ángel Álvarez imprime su estilo personal a este gran programa, apoyado por los guiones de Carlos Domínguez *Charlie*, que colabora con él durante toda su trayectoria. Con un sorprendente buen gusto, da a conocer en primicia al privilegiado público juvenil madrileño lo más novedoso del mercado norteamericano. Se crean unas listas de éxitos semanales sorprendentemente dinámicas con lo que se pueden escuchar muchas novedades en un corto espacio de tiempo. La lista de éxitos⁵⁰ contiene diez temas y se realiza todas las semanas gracias a la votación por correo de la audiencia. Las canciones que consiguen permanecer en la lista al menos doce semanas pasan a formar parte de las series doradas⁵¹.

Como afirma Ángel Álvarez (Díaz, 1997, p. 385): “cada día una música diferente”.

50 Ver Anexo Lista de éxitos de *Caravana Musical*

51 José Ramón Pardo ha editado varios discos de Series doradas con la colaboración de Carlos Domínguez *Charlie* bajo el sello Rama-Lama.

Con su programa consigue abrir una ventana al exterior, a lo que está bullendo en el panorama internacional más vanguardista, en un Madrid aún muy provinciano que apenas está despertando del largo letargo de la autarquía. Según Ángel Álvarez (Díaz 1997, 385): “Mi mérito, si lo tuviera, creo que radica en que pese a estar rodeado de un ambiente hostil, háblale de California a los Compañeros de aquella época, me impregné de todo aquello, de toda aquella nueva cultura musical”.

La labor de Ángel Álvarez como impulsor del pop en nuestro país va más allá al conseguir, con la colaboración de Ramón Areces que *el Corte Inglés* amplíe su sección de discos con el fin de acoger algunas de las novedades que se emiten en el programa.

Como afirma Molero (2015, p.33): “En un par de años dicha sección multiplicó su extensión y ventas y comenzaron a verse algunos de esos remotos discos en sus estanterías”.

Ángel Álvarez y Ramón Areces consiguen que varias compañías internacionales publiquen discos novedosos que no se habrían editado en nuestro país o lo habrían hecho mucho más tarde.⁵² Como afirma Miguel Ángel Nieto en la entrevista que me concede:

El primer gran presentador y director de programas musicales fue Ángel Álvarez, él hace una aportación importantísima a la música, (...) se trae una serie de discos que sólo se podían escuchar en su programa y los demás nos teníamos que comer las uñas porque no teníamos la posibilidad. *El Corte Inglés* se dio cuenta del chollo y lo que hizo fue patrocinar el programa, reunirse con las discográficas españolas (...) aquí estaba la RCA y la CBS, estaban todas las discográficas internacionales. La gente iba a comprar la música de Ángel Álvarez a la sección de discos de *El Corte Inglés* y esta no los tenía. Los responsables de *El Corte Inglés* se pusieron en contacto con las discográficas diciendo: hay una muy buena demanda de esta música, vosotros lo tenéis en el catálogo, no tenéis que hacer mayor inversión que editar los discos y venderlos en España, yo os compro una buena cantidad. Las discográficas multinacionales empezaron a traer la música que Ángel Álvarez ponía, hubo un Boom de venta de discos y nosotros nos colocamos ya en el universo de la música actual, cuando salía un disco en Estados Unidos, a las 48 horas estaba saliendo aquí. (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017)

En torno a *Caravana Musical* se crea un Club juvenil muy organizado⁵³, sus miembros están organizados según el distrito al que pertenecen. Se organizan distintas actividades que aparecen

52 Ver tabla de Caravana Musical

53 Ver entrevista a Alfredo Nihara

recogidas en un boletín informativo semanal en el que se incluyen las listas de ventas de *El Corte Inglés*, la lista de *Caravana*, la biografía de algún artista internacional y el cupón para votar la lista de la semana posterior.

Como describe Molero (2015):

La oficina de *Caravana* estaba en la calle Mayor, 46. Allí podías hacerte socio para recibir su boletín interno, que era repartido por las casas por encargados de cada distrito. Además, siendo socio podías acudir gratis a algunos conciertos, participar en sorteos de discos y acudir a reuniones específicas sobre algún estilo. (p.33)

El impacto de *Caravana Musical* y de Ángel Álvarez es fundamental para el desarrollo de la radio musical en nuestro país, ya que muchos de los grandes locutores que conforman el edificio de la futura radio especializada se introducen en este mundo inspirados por él⁵⁴, algunos de ellos tienen el privilegio de dar sus primeros pasos con él como Rafael Revert⁵⁵, Fernando Salaverri o Wenceslao Pérez Gómez, y más tarde Alvaro Feito y Ramón Trecet. Ángel Álvarez recuerda (Díaz, 1997): “Por allí pasaron grandes colaboradores que fueron personajes importantes posteriormente en la radio musical (...) Eran muy jóvenes, pero apuntaban excelentes cualidades” (p. 382)



Fig. 32 Segunda liga de Caravana. (s.f.). *Fonorama* n° 1

54 Ver entrevistas a José Ramón Pardo, José Manuel Rodríguez Rodri y Jesús Ordovás
55 Ver entrevista a Rafael Revert

4.2. Análisis Sociológico de la Música Pop en España

4.2.1. Análisis Sociológico de la Radio Musical Juvenil de los años 60 en España

El núcleo del estudio que estamos llevando a cabo versa sobre el peso que tiene la radio musical para el establecimiento de la música popular urbana en nuestro país. La difusión del sonido y del comportamiento musical a través de este medio de comunicación masiva va a ser objeto de análisis en este apartado.

Como justificamos en el apartado del marco teórico correspondiente a Sociología Musical, el impacto que la radio ejerce en la sociedad española de este periodo es enorme y afecta a todos los extractos de la misma. En dicho apartado describimos el estudio de la radio musical, realizado por Alphons Silbermann que lleva por título *La música, la radio y el oyente*¹. Hemos considerado seguir los pasos de la obra de este gran sociólogo ya que establece un completo estudio sociológico de la radio musical en un periodo cronológico análogo al que estamos analizando en este trabajo. Silbermann realiza este estudio a instancias del *Centro de Estudios Radiofónicos de la Radiodifusión y Televisión Francesas*. Este estudio tiene como principal objetivo analizar los aspectos sociológicos de la música en cuanto a contenido radiofónico. Silbermann elabora un estudio detallado de la organización y estructura de la R.T.F, analizando su estructura, articulación y funcionamiento y relacionando todos estos parámetros en su dimensión sociológica. Los paralelismos entre el fenómeno del medio de radiodifusión francés y español son evidentes por lo que trazaremos un estudio siguiendo estas mismas pautas. En el siguiente párrafo hace una declaración de principios acerca de lo que pretende conseguir con este estudio: “Se trataba grosso modo de estudiar, con ayuda de la sociología, la música radioemitida y su relación con la sociedad, fuimos llamados para dirigir una serie de investigaciones acerca de los aspectos sociológicos de la música en la Radio” (Silbermann, 1957, p.7).

Concretamente seguiremos los puntos establecidos en el capítulo VI² en el que analiza las funciones de la Radio como institución Sociocultural³. Para realizar este análisis sociológico de la radio musical vamos a partir de las funciones que cumple la radio como institución sociocultural y vamos a aplicar los ítems establecidos por Silbermann en este capítulo, comprobando, a través de la documentación de la que disponemos, si estos pueden ser aplicados a los programas radio musical juvenil

1 Silbermann, A. (1957). *La música, la radio y el oyente: estudio sociológico*. Buenos Aires: Nueva Visión.

2 (Silbermann, 1957, p. 81-136).

3 Los ítems que vamos a aplicar quedan explicados en el apartado de Marco Teórico, Sociología aplicada al estudio de la radio musical.

de este periodo y dando respuesta a dichos ítems a través de argumentos justificados.

a. Función de Conjunto

En este punto ponemos el foco de atención en la función de entretenimiento que tiene la radio. Desde sus inicios la radio tiene como principal misión el esparcimiento del oyente, la radioescucha sirve como pasatiempo, es fuente de placer e incluso puede tener un carácter terapéutico.

Para Silbermann algunas de las causas por las que la radio musical consigue este efecto son el contraste entre el silencio y el ruido, la abstracción de las preocupaciones y la huida de la soledad, estos factores “Hacen de la Radio, y muy especialmente de la música de Radio, una de las más grandes fuerzas sociales de nuestro tiempo” (Silbermann, 1957, p. 87).

Las emisiones de radio van dirigidas normalmente a todos los espectros de la sociedad, pero es la radio musical la única capaz de afectar a cualquier clase social. Cualquier oyente, independientemente de su estrato social puede encontrar en la radio su particular solaz y entretenimiento. Silbermann apoya la función de la radio como entretenimiento ya que al contrario que sus detractores⁴ cree que la cultura y el entretenimiento pueden ir de la mano.

Es evidente que la función de entretenimiento es una de las bases de los programas de radio musical juvenil española de los años 60. En primer lugar podemos subscribir los argumentos de Silbermann al respecto, ya que la música es un lenguaje universal, válido tanto para Francia como para España. Este afán por divertir entretener y llenar de optimismo al oyente se puede observar en los slogans de los principales programas y en el lenguaje desenfadado de algunos locutores, recojo a continuación tres ejemplos:

“La canción más dulce, la que llega al alma y la que llena de alegría llegará hasta vuestros corazones, la llevará Discomanía”⁵

“Disco, Discomanía, ¡qué fantástica sensación escuchar día a día esta gran audición!”⁶

“¡Arriba el ánimo, chicas, esto es Europa!”⁷

“¡Bienvenidos Musicales!, En el año que comienza, muchos jóvenes aficionados a la música mo

4 Ver apartado de Sociología aplicada al estudio de la radio Musical.

5 Primera Sintonía de *Discomanía*.

6 Segunda Sintonía de *Discomanía*.

7 Slogan de Europa Musical presentado por Arribas Castro.

derna encontraréis, en las antenas de la S.E.R. un programa espacialmente dirigido a vuestra afición⁸.

Esta función de conjunto queda así mismo reflejada en las siguientes líneas:

Así nace *Nosotros los Jóvenes*, en este ambiente de juventud que, después de una semana de estudios y trabajos va alegremente a divertirse, sin prejuicios ni tontería y que se pasa la tarde con la música que más le gusta para así olvidarse hasta el lunes del libro o del torno⁹.

b. Funciones para con los músicos

En este punto se analiza la Radio como promotora de los profesionales del gremio, ya sean compositores, intérpretes o técnicos.

b.1. La radio es mecenas

Este apartado versa sobre el papel promotor que ejerce la radio para con los músicos. Un breve repaso por contenido de los programas de radio musical de la primera mitad de los años 60 nos permite llegar rápidamente a la conclusión de que esta función se cumple perfectamente. La radio musical en España ejerce como mecenas de los músicos desde sus inicios, creo conveniente distinguir tres procedimientos por los que lleva a cabo esta función:

b.1.1. Músicos en Plantilla

En primer lugar destacamos la promoción de los músicos que se encuentran en plantilla, ejerciendo su labor de manera continuada. Ya desde los años 20 las más importantes emisoras cuentan con sus propias agrupaciones musicales, como ejemplo destacamos la orquesta sinfónica y el grupo de cámara conformados por Unión Radio. La SER, concretamente en Radio Madrid, cuenta ya a finales de los 40 y principios de los 60 con su propia orquesta, que alcanza sus más altas cotas de popularidad con la emisión de zarzuelas radiofónicas, como afirma Díaz (1997): “Esta emisora tenía su propia orquesta, que primero dirigió el maestro Tejada y posteriormente, el maestro Cisneros” (p. 379) . Desde RNE también se realizan algunas zarzuelas aunque es en 1965 cuando se crea con carácter institucional la orquesta y coro de RTVE, que aún sigue vigente.

La música ligera también forma parte de la programación radiofónica desde sus inicios. Las principales emisoras comienzan a crear sus propias formaciones al estilo de las orquesta de *swing* ameri-

8 Martín Blanco. (1º Quincena de 1966) El Gran Musical, Bienvenidos Musicales. *Revista Ondas*. n° 314, p.39.

9 Nieto , M. A. Nosotros los jóvenes. (Diciembre, 1963) Editorial, *Fonorama* n° 2, p.41.

canas, orquestas que pueden interpretar tanto jazz, como música latina, bolero o copla. Como afirma Pedrero (2000, p, 22): “En España todavía son recordadas hoy la orquesta Casablanca, de Samuel Herrera; la de Tomás Ríos, la del maestro Tejada, la de Los Barreto o la de Indalecio Cisneros”.

En los años 50 y 60 estas formaciones instrumentales se siguen manteniendo. Emisoras tan importantes como Radio Madrid o Radio Barcelona cuentan con su propia orquesta de música ligera, que interviene en los programas cara al público apoyando la programación musical de los grandes Magazines¹⁰.

b.1.2. Actuaciones Puntuales

Este apartado hace referencia al apoyo que reciben los músicos al ser invitados a actuar en directo en los distintos programas musicales o de entretenimiento, lo que supone un espaldarazo de cara a su promoción. En los Magazines se puede observar la actuación puntual de algún conjunto moderno, pero los que desarrollan esta labor de forma sostenida son algunos de los más grandes programas de música juvenil. Entre estos podemos destacar *Nosotros los Jóvenes*, las sesiones dominicales de *Caravana Musical* o *El Gran Musical* en Madrid *El Gran Show de las 2*, *Europa Musical* o *Pentagrama* en Barcelona¹¹.

b.1.3. Concursos promocionales

Durante los años 60 existen gran número de espacios musicales basados en la búsqueda de nuevos talentos¹². Podemos destacar *Conozca usted a sus vecinos*, *Gran Vía* o *Puerta del Sol* en radio Madrid, *El show de las dos* en Barcelona o *Plataforma de las Estrellas* en Zaragoza. Por otro lado es especialmente destacable el papel fundamental de la radio en el establecimiento de los grandes Festivales, eventos que juegan un papel fundamental en el establecimiento de la industria del disco¹³ y en la promoción de nuevos valores, de entre estos destacan el Festival de Benidorm promocionado por la Red de Emisoras del Movimiento, el Festival de la Canción Mediterránea patrocinada por Radio Nacional de España y el Festival Hispano Portugués de Aranda del Duero

10 Véase apartado La Radio Musical

11 En el Cuadro de Actuaciones en directo quedan documentadas algunas intervenciones de músicos pop en los programas aquí citados.

12 Véase apartado La Radio Musical.

13 Análisis del Impacto de los principales programas de la radio musical juvenil en la Industria Discográfica.

realizado con la colaboración de Radio Peninsular, Radio Oporto y Radio Lisboa.

Después de lo expuesto en el párrafo anterior queda demostrada la función de mecenas desarrollada por la radio musical española de este periodo.

b.2. La Radio es compositora

Como hemos expuesto antes, las principales emisoras de radio de este periodo disponen de orquestas y músicos que amenizan en directo los diversos programas. Existen dos tipos de obras compuestas ex profeso para la radio, los encargos únicos para un evento importante y el trabajo habitual al que atienden los músicos de la casa, empleados permanentes cuya labor va desde orquestrar o arreglar obras preexistentes hasta componer pequeñas piezas que sirvan como música de fondo, cortinas o música para publicidad. Estos últimos deben ajustar sus composiciones a las necesidades de los programas radiofónicos, esta función de la radio como compositora por tanto también se cumple en el caso de la radio musical española. Podemos englobar dentro de esta función los encargos que las emisoras hacen para la creación de jingles y cortinas a algunos de los grupos de música moderna de este periodo. Un caso paradigmático es el de Los 4 Brujos, este cuarteto vocal capitaneado por Maryni Callejo, es el encargado de componer e interpretar muchos de los anuncios que aparecen en las principales emisoras de radio de este periodo. También podemos incluir dentro de esta función, aunque de un modo indirecto, las canciones que ven la luz gracias a los grandes Festivales, bajo el patrocinio de las principales emisoras. Gracias a estos Festivales, grandes compositores como Augusto Algueró, Manuel Alejandro, Pedro Lezuriaga, Fina Calderón, Miguel Portolés o Mario Sellés utilizan su talento para componer música ligera que en principio es de corte tradicional, pero que conforme avanza la década se ve influenciada por los nuevos ritmos que se imponen en toda Europa. Del mismo modo algunos de los máximos representantes de la música juvenil componen temas para estos Festivales, como principal ejemplo ponemos poner Manuel de la Calva y Ramón Arcusa (El Dúo Dinámico).

b.3. La radio es educadora musical

La función de la Radio a este respecto es la de servir de inspiración a futuros músicos e ilustrarlos. A este respecto contamos con numerosos testimonios directos en los que los propios músicos nos describen su experiencia. Gracias a la escucha de programas de radio musical juvenil como *Boîte*, *Caravana* o *Discomanía* se hacen conscientes de la existencia de estos nuevos ritmos que aprenden a

base de escucha e imitación. Como ejemplos expongo los testimonios del músico Francisco Cervera y de José Ramón Pardo, en este caso en calidad de músico, como miembro de Los Teleko.

Francisco Cervera relata: “Estando en la piscina de un club en frente de mi casa, había música ambiente de la radio y de repente escuché *Apache* por los Shadows, “¿Qué es esto?” y dije: “yo tengo que aprender a tocar esto”, la guitarra eléctrica y aquel sonido”. (F. Cervera, comunicación personal, 3 de Febrero, 2017)

José Ramón Pardo contesta a la siguiente pregunta, como miembro de Teleko, *¿cuáles fueron los primeros grupos y solistas extranjeros que escuchó que les inspiraran para hacer música?*:

Más que conjuntos, solistas como Elvis Presley, Chuck Berry, Fats Domino y algunos grupos, Los Diamonds con *Little Darlin'*, Neil Sedaka con *Oh Carol*, Ricky Nelson, en *Caravana* estaban casi todos los que oíamos y utilizábamos, esos artistas que ponía Ángel Álvarez había grupos que llamaban du du ha, con juegos de voces, grupos instrumentales, como Los Ventures, aquí estaban Pat Boone, Paul Anka, los Brothers Four que hacían folk, Johnny Horton que hacía country, Johnny Preston que hacía rock o Guy Mitchell que hacía que empezaba a hacer pop. (J.R. Pardo, comunicación personal, 4 de Noviembre, 2016)

El propio José Ramón Pardo especifica además: “Ellos eran los guías que nos ponían lo que consideraban bueno, esos discos no salían en España, los aprendíamos de la radio y además no había casetes ni nada, había que escucharlos y lo aprendíamos oyéndolo en la radio, a la segunda vez y a la tercera, buscándole el tono y esas cosas. Encontrar un disco hoy día es facilísimo, pero entonces era imposible”. (J.R. Pardo, comunicación personal, 4 de Noviembre, 2016)

Como podemos apreciar, los programas radio musical juvenil también ejercen la función de educadora musical para con los músicos.

b.4. La radio es intérprete

Silbermann habla en este apartado de la función de la radio como transmisora de música en directo. Como hemos explicado en el apartado de la radio es mecenas, en las emisoras se da cabida tanto a intérpretes consagrados como a las figuras incipientes que encuentran su primera oportunidad en este medio. La radio de este periodo se suele emitir en directo ya que las cintas grabadoras, aunque existen son carísimas y no suelen utilizarse con asiduidad. Los grandes programas juveniles anteriormente expuestos entre los que destacamos *Caravana*, *Nosotros los jóvenes* o *El Gran Musical* emiten

música interpretada en directo.

b.5. La radio es musicólogo

En este caso podemos destacar la difusión de la tradición folklórica de otros países, aunque pasada bajo el tamiz de la música ligera. En este sentido destaca especialmente la labor de Raúl Matas con su programa *Discomanía*. En este espacio se puede escuchar música Latinoamericana que de otro modo no habría llegado a difundirse en nuestro país. Raúl Matas es consciente de la labor de difusión que lleva a cabo, como él mismo afirma: las “Canciones son el mejor puente de amistad entre los países”¹⁴.

En el caso de *Caravana Musical*, Ángel Álvarez también realiza esta labor musicológica al programar en este espacio algunas piezas de música del folk americano más puro. Para ilustrar esta afirmación transcribo un fragmento de la entrevista realizada en Alfredo Niharra, oyente y colaborador del programa en este periodo:

Ángel se dedicaba (en Nueva York), no sólo a comprar discos sino a recorrerse casas grabadoras y naturalmente pedía, algunas casas le hacían caso. Hubo una época, la época folk del 64, 65, 66 y 67 en la que Ángel se hizo con muchos discos de la casa Elektra. La casa Elektra es la casa folk más importante yo creo que de la historia y bueno, así le daban discos, algunos no se llegaban a publicar, eran muy difíciles de encontrar. (A. Niharra, comunicación personal, 24 de Febrero, 2017)

b.6. La radio es Empresario

Silbermann hace en este caso referencia a la organización de conciertos públicos. Además de los programas cara al público que hemos descrito anteriormente podemos destacar de nuevo la participación de las emisoras más destacadas del país en la puesta en marcha de los grandes Festivales de Benidorm, Mediterráneo o Aranda del Duero. Cabe destacar así mismo el patrocinio de grandes Festivales de música Moderna fuera de la programación habitual. Como afirma José Ramón Pardo (2005, p. 20): “A los festivales colegiales suceden los grandes conciertos de las emisoras radiofónicas” Podemos poner como ejemplo el famoso Festival Alberdi Madrid-Barcelona organizado por

14 Mallorquí, J. (1º Quincena de Marzo de 1959). Raúl Matas. *Revista Ondas*. nº 50, p. 34.

Radio España Barcelona en el Palacio de Deportes de esta ciudad el sábado 18 de Abril de 1964, a modo de duelo entre los conjuntos de las dos capitales¹⁵ o los Festivales *Disquiniela* organizados por Radio Juventud de Barcelona.

b.7. La radio es realizador de programas

Silbermann no hace referencia en este caso a los espacios radiofónicos sino a la selección de temas que se interpretan en un concierto y que suelen estar recogidos en los programas de mano. A este respecto podemos destacar los boletines informativos semanales que se crean en programas como *Caravana Musical*. Alfredo Niharra nos ilustra:

Se empieza a organizar el club a partir del año 64 cuando entra Álvaro Feito (...) y Vicente Iturmendi, (...) pagábamos unas cuotas ridículas, se hacía un boletín semanal, al principio era *El Corte Inglés* el que lo hacía, pero posteriormente se hizo uno, a base fotocopias en la oficina de Caravana, al que se le solía añadir el boletín el de *El Corte Inglés*¹⁶. (A. Niharra, comunicación personal, 24 de Febrero, 2017)

b.8 La Radio es ingeniero de sonido

En este apartado Silbermann destaca la importancia de la radio como motor de los avances técnicos en radiodifusión. En España la radio también impulsa, aunque en la medida de sus posibilidades económicas, avances en este campo.

c. Funciones de Penetración Musical

Este apartado hace referencia a la función sociológica de la radio como difusora de la cultura, como homogeneizadora de la misma. En las principales capitales se desarrollan los eventos culturales de mayor relevancia, existe una evidente centralización de la vida social y cultural. Gracias a la radiodifusión los habitantes de las pequeñas provincias y del medio rural pueden acceder al menos en parte a algunos de estos eventos.

En España, al igual que en Francia, los principales programas se realizan en las grandes capitales, aunque gracias a las emisiones en cadena, en las pequeñas ciudades y pueblos se pueden escuchar algunos programas que las novedades del mundo musical. Estas emisiones no llegan a

15 Ver apartado de Los Circuitos de música en directo.

16 Ver entrevista a Alfredo Niharra.

todo el territorio nacional de manera uniforme ya que hay variaciones en la densidad radiofónica, hay zonas con una cobertura precaria.

En cuanto a los programas de música juvenil nos encontramos con un panorama diverso.

Programas emitidos en cadena para todo el país

Afortunadamente uno de los espacios más importantes para la eclosión de la música juvenil en nuestro país, tiene cobertura nacional, se trata de *Discomanía*. El programa de la SER se emite en cadena llegando en este periodo a transmitirse en las siguientes emisoras: Radio Albacete, Radio Alcira, Radio Alicante, Radio Almería, Radio Asturias, Radio Barcelona, Radio Bilbao, Radio Castellón, Radio Coruña, Radio Galicia, Radio Gandía, Radio Gijón, Radio Jerez, Radio Madrid, Radio Murcia, Radio Reus, Radio Rioja, Radio Santander, Radio San Sebastián, Radio Sevilla, Radio Valencia, Radio Valladolid, Radio Vigo, Radio Vitoria, Radio Zamora¹⁷.

El Gran Musical goza de la misma cobertura a partir de 1965, cuando deja de emitirse solamente en Madrid para difundirse en todo el territorio español.

Programas emitidos en los dos grandes epicentros: Madrid y Barcelona

Estos espacios realizados en las grandes capitales tienen un gran impacto ya que la población de Madrid y Barcelona es muy numerosa y su influencia se deja notar en todo el territorio español. Aunque el impacto no es tan notable como el de los programas de cobertura nacional tienen un gran peso en el nacimiento del fenómeno que estamos estudiando.

Madrid cuenta con tres de los espacios más importantes en materia de “música moderna” El pionero *Boîte* emitido desde finales de los 50 *Nosotros los jóvenes* y el mítico *Caravana Musical*. La influencia de este último es mayor de lo que cabría esperar de un programa local, pero se trata de un programa fundacional tanto por la naturaleza de su contenido como por la huella que deja en los primeros músicos de la capital madrileña.

Barcelona cuenta con *El show de las dos*, *La Hora de los Conjuntos*, *Europa Musical* o *Pentagrama*, este último difundido para toda Cataluña desde radio Juventud, y posteriormente *El clan de la una* y *Al mil por mil*.

17 Información recogida en Matas, R. (Febrero de 1963), *Revista Ondas* n° 244, p.31.

Programas emitidos en otras provincias

Pero los programas de música juvenil no se acaban aquí, en muchas capitales españolas aparecen programas comarcales que difunden las novedades del panorama musical internacional en la medida de sus posibilidades y que en muchos casos brindan una primera oportunidad a los músicos noveles locales. Tenemos multitud de ejemplos aunque destacamos por su importancia *Radio Vida* de Sevilla, *Plataforma de las Estrellas* de Zaragoza o *Discomoder* de Valencia.

También destacan los programas musicales emitidos desde las bases americanas de Torrejón de Ardoz (Madrid), Zaragoza, Morón (Sevilla) y Rota (Cádiz). El impacto de estas es más cualitativo que cuantitativo ya que emiten en F.M. en un momento en que en España apenas hay receptores que incluyan esta frecuencia, aún así son de suma importancia por ser las que más tempranamente radian rock and roll en nuestro país.

Todos estos programas contribuyen a que el fenómeno de la música juvenil se geste y se difunda en España.

d. Funciones para con la música y la sociedad

En este apartado Silbermann se ocupa de las funciones que debe realizar la radio como agente cultural al servicio de la sociedad.

d.1. Cultura organizada

Para Silbermann las tres funciones principales que debe cubrir la radio como institución socio-cultural (económica, generadora y sociopolítica) deben estar interrelacionadas formando un todo. La Radio por tanto debe organizarse de forma metódica y coordinada para alcanzar este fin. La música radiada desde sus estudios debe seguir esta misma organización si desea cumplir su función sociológica para con la propia música.

El autor pretende organizar sistemáticamente la programación radiofónica con el fin de que la música pueda cumplir sus más altos fines para con la sociedad, (Silbermann, 1957, p.113): “Debido a la evolución social, la Radio se encuentra en la obligación de organizar la cultura y también debe esforzarse en llevar a cabo su delicada función sociológica para con la música”.

Silbermann entiende que la cultura tiene como último fin estar al servicio del más elevado ideal humanitario, para alcanzar este propósito, la cultura debe estar organizada, no para coartar la libertad del arte sino de organizar su contenido de un modo que favorezca su conservación.

En el caso de los programas de radio musical española de los años 60 no podemos hablar de una cultura organizada tal y como pretende establecer Silbermann. En este momento los locutores gozan de una gran libertad para realizar sus programas, salvo por las trabas de la censura.

d.2. Control del gusto

Para Silbermann la radio tiene la capacidad de formar, para bien o para mal, el gusto del oyente esto tiene un gran impacto sociológico. Un locutor de radio que tenga una importante audiencia puede influir en gran medida en el gusto del público. Es el caso de las cadenas de Radio de difusión estatal. Un solo individuo (el locutor) puede inculcar en la audiencia una determinada manifestación cultural y a la inversa, en función de sus preferencias y gustos personales, este es el gran peligro de los medios de comunicación de masas.

Los programas de radio musical juvenil de los que nos estamos ocupando consiguen crear un gusto en la audiencia, a este nivel ejercen un gran impacto. Analicemos bajo este prisma brevemente los dos programas principales de este estudio.

Discomanía se convierte desde sus primeras emisiones en un programa de gran seguimiento. Raúl Matas es consciente del poder de convocatoria que despiertan sus programas, no en vano tiene a sus espaldas una trayectoria de más de diez años en grandes emisoras latinoamericanas. Raúl Matas tiene la clara intención de educar al público a este respecto es interesante señalar la diferencia que hace el locutor entre disc jockey y montadiscos, Mallorquí¹⁸ (1959) recoge:

Raúl me explica la diferencia que existe entre el típico “montadiscos” y él. Matas busca un contacto directo con el público. El “montadiscos” no quiere saber nada de sus oyentes. Se limita a hacer girar las grabaciones que más se venden. Le tienen sin cuidado lo que sucede en el resto del mundo. No pretende influir sobre las Compañías Disqueras. Matas sí. (p.34)

Observando el párrafo anterior nos damos cuenta de que Raúl Matas se toma muy en serio su vocación de disc jockey, entendiendo este vocablo al estilo de Alan Freed¹⁹, como agente activo, que educa y propone al público las novedades más interesantes que él considera que se están fraguando en este momento, sean del país que sean. Es más, a sabiendas de la influencia de la que goza, pretende influir en el propio mercado discográfico aconsejando incluso a las compañías para que editen discos

18 Mallorquí (1ª Quincena de Marzo, 1959), Raul Matas, *Ondas n° 50*, p.34.

19 Alan Freed uno de los más importantes disc jockeys, principal responsable de la difusión del rock and roll en Estados Unidos en los años 50.

inéditos en nuestro país.

Del mismo modo *Caravana* de Ángel Álvarez nace con un claro espíritu de ilustrar al oyente. Al viajar a Nueva York Ángel Álvarez se siente fascinado por su ambiente musical, y se pregunta por qué todo este espléndido repertorio no puede oírse en España. Díaz, (1997) recoge las palabras del locutor:

Yo había sido testigo, en 1952-1953, en Nueva York de un movimiento musical y me sentí como obligado mensajero de aquello que estaba viendo. Aquí no se viajaba nada por aquellos años y yo me sentí como una especie de rey mago que traía aquellas músicas maravillosas que se escuchaban en Ammán pero no en el Madrid cerrado a otras culturas. (p.382)

Ángel Álvarez es capaz de introducir las últimas novedades internacionales en una España que apenas empieza a despertar de su largo letargo autárquico. El programa provoca en sus oyentes una gran fascinación que dura hasta nuestros días, el locutor educa a su público ofreciéndole la música popular urbana de la más alta calidad. Este programa levanta pasiones, crea vocaciones y forma a sus oyentes de manera que muchos de ellos se convierten en grandes expertos en la materia. Sus adeptos son conscientes de la diferencia que en cuanto a gusto musical los separa del resto de los oyentes. Como sostiene Alfredo Niharra: “Yo creo que en Caravana éramos mucho más serios con la música, sería la misma diferencia que hay entre lo popular y lo populachero” (A. Niharra, comunicación personal, 24 de Febrero, 2017).

Al igual que Silbermann, los grandes expertos en música, encarnados en este caso en los editores de la revista *Ritmo*²⁰, creen que el gusto debe ser controlado y no ven con buenos ojos todo este aluvión de música procedente del extranjero. Numerosos críticos musicales, ven en esta “*invasión*”, promovida por los disc jockeys del momento, un problema de aculturación y pérdida de raíces. Para observar la polémica que se crea con respecto a este tema incluimos parte del artículo de la revista *Ritmo* que lleva por título ¿La música ligera en manos de disc jockeys?²¹

En este se destaca la gran influencia que tiene la radio musical para influir en el gusto del público, (Rodríguez Moreno, 1963):

El Disco, la Radio, la Televisión constituyen hoy en España(...)el medio más poderoso, el alia-

20 *Ritmo* es una de las más longevas e importantes revista de música clásica de nuestro país.

21 Rodríguez Moreno, A. (Marzo de 1963). ¿La música ligera en manos de disk jockeys? *Ritmo Vol. 33, N.º 333*, pág. 23.

do más eficaz para que la música, en general, pero la ligera en particular, nazca a la popularidad no solamente nacional, sino incluso internacional. Por consiguiente, si de esos medios está desplazada la producción española, si no está justamente representada, si se ve incluso suplantada por aquella que nos viene de fuera, fácilmente se comprenderá que una crisis inquietante invada el mundo de la música ligera. De nada vale ya hoy que prestigiosos editores, famosas orquestas, destacadas figuras de la canción traten de cultivar el repertorio patrio, porque se ven arrollados por la fuerza poderosa de estos medios difusores apuntados anteriormente. (p. 23)

Se destaca en el artículo especialmente el gran peso que viene tomando la figura del locutor de radio musical, que posee un gran poder de convocatoria y con sus preferencias por la música extranjera *pervierte* el panorama musical del país, (Rodríguez Moreno, 1963):

De un tiempo a esta parte se ha impuesto en nuestro país, en nuestras emisoras siguiendo magníficos sistemas de especialización nacidos allende nuestras fronteras la colaboración del “disc jokey”, el que pudiéramos llamar programador o seleccionador de discos, cuya especialización, cuya labor al frente de sus espacios radiofónicos o de televisión sería meritísima y digna de nuestras más entusiastas felicitaciones si no hubiese caído en el “vicio” de saturar sus espacios con programas de música extranjera, cuya selección en muy pocos casos está justificada por sus calidades. (p. 23)

Desde este artículo se hace un alegato para que los locutores de radio apoyen a la música que se crea en nuestro país, haciendo referencia incluso a la labor pionera de los locutores norteamericanos, (Rodríguez Moreno, 1963):

No creemos que a caer en ese “vicio” les haya inducido la falta de interés de la producción española; quizás, a nuestro juicio, les haya inducido a ello el haber encontrado posiblemente más facilidades para su labor de programación que las que les otorgaba el mercado patrio. (p.23)

Desde la revista *Ritmo* no se pretende acabar con la labor pedagógica del disc jockey pero si se pretende controlar su dirección encaminándola a la protección de la música española:

Sin embargo, ahí, creemos, es donde cabría hacer más meritoria su misión de descubridores de lo original, de lo bueno de la producción española que les brinde la discografía patria, actualmente a la misma altura técnica que la foránea. Es esa la misión que desarrollaron los pioneros “disc jockeys” americanos; es esa la labor que realizan actualmente, y lo comprobamos contemplando incluso su órgano de opinión, su *Music Bussines*, en el que podemos ver cómo tienen una dedicación casi total

para cuanto proviene de su mercado. (p. 23)

En este artículo se aboga por la emisión de un mayor número de títulos patrios frente a tanto tema extranjero, que según el escritor del mismo no está justificado por la mayor calidad de estos, sino que es una preferencia parcial no basada en criterios estrictamente musicales, (Rodríguez Moreno, 1963):

Si el disc-jokey español programa un porcentaje grande y peligroso de titulares extranjeros ejerce esa influencia decisiva para la popularidad de las obras que salen por las antenas de nuestras emisoras de radio y televisión, si anulan incluso la influencia que en el mercado de la música ligera ejercían antes orquestas y animadores, ¿a quién cabe, pues, responsabilizar de esa invasión que hoy sufrimos de obras cuyas calidades no justifican, salvo contadas excepciones, esa primacía que gozan sobre la producción española, que, por poco que la valoremos, al menos la podemos entender por ser cantadas en nuestra propia lengua?

Creemos sinceramente que ha llegado la hora de guardar un mayor equilibrio en esa programación, pues si bien, como en este mismo número, y en lugar destacado, nos declara nuestro propio señor Ministro de información y Turismo, nuestras emisoras están obligadas a cumplir su misión informativa “sin cerrarse sólo en los límites de la música española”, bien es verdad que el cerrarla los “disc-jokeys” españoles casi exclusivamente en los límites de la producción extranjera, atenta el perfecto equilibrio por el que propugnamos. (p. 23)

Sobre este particular desde la revista *Ritmo*²² se realiza una entrevista al Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, que aunque defiende la importancia de la música española aboga por la convivencia con la internacionalización de la misma:

Revista Ritmo: “¿Estima el señor Ministro que la utilización de la música en la Radio y Televisión españolas ha de estar supeditada al interés de la Música y músicos españoles?”

Ministro: “Todo interés legítimo merece ser respetado y defendido, y, naturalmente, no podía ser excepción la Música y músicos españoles, que han de gozar, por nuestra parte, de una preferente atención y más amplia dedicación. Ahora bien, hay que tener en cuenta que aquellos medios difusores tienen que cumplir una misión informativa, a la que se corresponde el correlativo derecho de los radio escuchas y telespectadores, que no permite encerrarse sólo en los límites de la música española”. (p. 5)

²² Al habla con el ministro de Información y Turismo. Dos preguntas sobre temas trascendentes para la música española (1963). *Ritmo* Vol. 33, Nº. 333, Marzo 1963, p. 5.

Esta postura refleja la posición ambigua del Ministerio de Información y Turismo, que al igual que en el tema del turismo, “pacta con el demonio” es decir, con la entrada de influencias extranjerizantes en aras de un bien mayor, que no es otro que la aceptación de España en el ámbito de la política internacional occidental. Por otro lado la explosión de los ritmos modernos, y el entusiasmo que provocan en la juventud, no deja indiferentes a los poderes fácticos que toman cartas en el asunto, por la vía de la censura²³.

Como vemos, el debate sobre el control del gusto también está presente en la radio musical de este momento en España.

d.3. Funcionarismo

Para Silbermann la Radio, sobre todo la estatal, es un gran organismo cuya gestión necesita de una gran administración. Silbermann sostiene que es necesaria la presencia de expertos que supervisen los contenidos. Según este también es necesaria una regularización administrativa que cubra todas las funciones sociales para con los músicos, la sociedad y la música. Debe erigirse en autoridad social, administrativa y cultural. Si se establece ese sistema el funcionarismo podrá permanecer dentro de los límites que le corresponden, con el fin de no contravenir las necesidades de la sociedad, en palabras del autor: “¡Esa es la única manera de evitar que se transforma a la música cultural en música política!” (Silbermann, 1957, p. 126).

Desgraciadamente en el caso español el funcionarismo del estado se traduce en un terrible mecanismo de control, la censura²⁴. Los preceptos propugnados por Silbermann no pueden ser más contrarios a lo que ocurre en nuestro país. Existe todo un sistema de censura que se cierne sobre cualquier manifestación mínimamente disonante con el régimen. En 1939 se crea la Delegación Nacional de Propaganda, encargada de controlar las emisiones de radio, esta organización depende de la Vicepresidencia de Educación Popular, ya en los años 50 el control de la programación de los medios de comunicación pasa a la Dirección General de Radiodifusión, organismo dependiente del Ministerio de Información y Turismo. Desde este organismo se ejerce un férreo control que filtra todo lo que se

24 Para ampliar información sobre la censura se puede consultar Valiño García, X. (2010). *A censura na produción fonográfica da música pop durante o franquismo*. (Tesis de doctorado inédita). Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, el libro del mismo autor Valiño, X., & Cava, V. F. (2012). *Veneno en dosis camufladas: la censura en los discos de pop-rock durante el franquismo*. Lleida: Milenio, Rodríguez, J. M. (2007). *Una historia de la Censura Musical en la Radio Española, años 50 y 60* [CD y libreto]. España: RTVE-MUSICA. Nieto, M. (2011). *La censura radiofónica 1939-1977*. Madrid: CEU Ediciones, D.L. 2009.

va a emitir. Los únicos informativos permitidos son los del *Diario Hablado*, comúnmente conocido como *El parte*. Los programas de música juvenil también se ven afectados por la censura, para ilustrar con claridad el alcance de este sistema acudimos al testimonio de Miguel Ángel Nieto²⁵, gran experto en la materia.

En primer lugar nos detalla que la censura radiofónica es doble:

La censura radiofónica era la recensura, porque por ejemplo, existía la Dirección General del Libro (...) si tú querías editar un libro tenía que pasar por la censura, por la Dirección General de Cultura Popular, a ese libro se le daba el *Nihil Obstat* y salía a la calle, si tú en la radio querías hacer algo con ese libro, volvía a pasar la censura de radio. (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017)

Esta doble censura afecta también a la música juvenil. Como explica Miguel Ángel Nieto:

Los discos se aprobaban a través de la Dirección General de Cultura Popular (y para ponerse en la radio tenían que volver a pasar la censura. Mandaban semanalmente a las emisoras una lista de discos totalmente prohibidos, esos discos no los podías poner (...) la lista de discos prohibidos pasaba directamente a la discoteca y el encargado de la discoteca cogía el L.P. donde estaba esa canción y lo que hacía con un punzón era rayarla. (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017)

Un ejemplo claro es el twist, debido a la cerrazón de los censores este ritmo llega a prohibirse en las ondas de modo que se puede editar y comprar un disco de este estilo pero no se puede poner en antena. A continuación transcribo las “razones” por las que se prohíbe radiar el twist, ya que son de lo más llamativas y creo que ilustran de un modo muy gráfico la cerrazón de los censores del momento:

Nota sobre la procedencia de declarar “no radiables” los discos con música de “twist”:

1. El ritmo denominado “twist” ha suscitado, por las características de su ejecución bailable, una general repulsa entre las personas de buen sentido.

2. Diferentes países extranjeros han condenado este baile. Últimamente, el Ministerio de Información del Irán, lo ha prohibido por inmoral.

3. Recientemente se han publicado opiniones médicas, condenatorias, por considerarlo también peligroso para la salud física.

4. *El Correo de la Radio*, revista española, ha realizado una encuesta sobre este baile y sus resul-

²⁵ Miguel Ángel Nieto ha investigado durante 6 años acerca de la censura en la radio, fruto de este trabajo es el libro inédito *Pase sin Tachar* que el autor ha creado, aunque aún no ha sido publicado.

tados son asimismo condenatorios. Son diversos los artículos y reportajes reprobándolo.

5. El “twist” según los consejos e ilustraciones gráficas que sobre la manera de bailarlo, figuran en algunas de las fundas de los discos, se ejecuta con los pies quietos y moviendo únicamente la cadera y pecho.

6. Personas nada timoratas, han formulado quejas ante el servicio de censura, relativas a la impropiedad de autorizar este baile que a su juicio implica concesiones perniciosas para la juventud y para el español sentido del decoro.

7. Declarando estos discos “no radiables” no se atenta contra la libertad de comercio de las casas editoras y expendedores, ya que su fabricación y circulación queda autorizada. Sólo se evita el gran estímulo que representa la generalizada difusión radiada.²⁶

Como podemos observar las razones son hilarantes, pero el poder que tienen estos siniestros personajes no lo es, ya que desobedecer sus preceptos puede conllevar graves consecuencias.

Como describe Nieto:

Si tú ponías una canción que ya estaba prohibida el censor lo tomaba como que tú te estabas saltando su autoridad y entonces ahí actuaba la rabieta del censor, ya no sólo la ley, un ejemplo así que recuerde, a un pobre hombre que le había tocado el turno de Nochebuena en Radio Nacional de España se le ocurrió poner villancicos populares y entre los villancicos estaba *En el portal de Belén han entrado los ratones y al pobre de San José le han roído los calzones*, bueno, pues eso le costó el puesto porque el que era director de la Vanguardia de Barcelona escribió al director general de radiodifusión: “Vergüenza me da como español y como cristiano el ir a casa a festejar la Nochebuena como debe hacer cualquier cristiano con su mujer y sus hijos y escuchar semejante blasfemia, que a San José le roen los calzones unos ratones”, eso se lo manda el director general de *La Vanguardia* al director general de radiodifusión y el director de radiodifusión en lugar de mandarle una carta diciendo, “¡Váyase a hacer puñetas!””, dice tomo buena nota de esto, y pasaba la nota a su secretaria y dice, que aclaren esto en radio nacional y el que dirigía esto se asustaba y decía, “¡tú, a la calle!”. (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017)

Como podemos observar la censura no es cosa baladí, el propio Miguel Ángel al realizar su investigación encontró documentos que demostraban que él mismo estuvo en el punto de mira de la

²⁶ Información extraída del folleto del triple CD *La Leyenda del Price* publicado por Rama Lama con motivo del 50 aniversario de las míticas Matinales.

censura, ya que en el archivo de la administración de la censura de Alcalá de Henares se investigaron diversos programas de *Nosotros los jóvenes*.

Afortunadamente la inventiva de los creadores de este país ya sean cineastas, músicos, guionistas o locutores es capaz en muchos casos de despistar a los censores que en muchas ocasiones no se percatan del doble contenido de algunas obras. Como señala Miguel Ángel Nieto:

Nosotros jugábamos a ver como colamos esto, sobre todo en informativos, como le colamos esto al censor sin se dé cuenta y era fácil, en cuanto fueses medianamente inteligente, con que dices cierto giro a lo que tú estabas haciendo y diciendo, el censor no se enteraba. Por ejemplo la censura nunca se enteró de que esa canción de Aute, *Al Alba*, es una canción dedicada a un condenado a muerte. (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017)

Como podemos observar, en la radio musical española de este periodo la presencia de un funcionarismo politizado ejerce una influencia muy negativa, entorpeciendo la labor de los locutores que tienen que vérselas con la terrible censura ,en este caso por doble partida. Afortunadamente esto no frena la imparable marea del fenómeno musical juvenil.

d.4. Educación musical directa y educación musical condicionada

Silbermann trata en este punto sobre la función educativa de la radio musical. De las dos funciones que según el autor puede cumplir a este respecto, los programas de radio musical juvenil que estamos analizando cubren la segunda de ellas. La radio sirve como medio de educación indirecto, funciona como vehículo de educación a través de la música.

En este sentido cumple con los dos cometidos que sugiere el autor, por un lado consigue que los oyentes disfruten de la música a nivel general y por otro se convierte en un medio de educación cultural general. El primer cometido ha quedado aclarado en los párrafos anteriores, el entusiasmo que los programas de música juvenil despierta en su público crece exponencialmente a medida que avanza la década. La labor de educación cultural general de la radio musical también se cumple, en primer lugar estos programas musicales se convierten en una ventana al panorama internacional, a la modernidad de Europa y de Estados Unidos, transmiten los valores propios de una juventud que ya no se conforma con ser un proyecto de adulto, reivindicando su lugar en el mundo, un mundo muy distinto al heredado de sus mayores y que en breve transformarán. De un modo indirecto también

podemos señalar el papel que juega la radio musical juvenil para que proliferen el inglés, idioma prácticamente desconocido hasta entonces.

4.2.2. Análisis Sociológico de los primeros años de la Música Pop en España

A continuación vamos realizar un análisis sociológico de la música popular urbana de los años 60 radiada en España, para ello aplicaremos los ítems que Simon Frith sugiere en su artículo *Hacia una Estética de la música popular*²⁷. He escogido a este autor porque en las teorías que expone se ve incluida su experiencia como sociólogo y como crítico de rock. Simon Frith está considerado como una de las máximas autoridades en el campo de la sociología aplicada al rock.

Frith comienza el artículo sentando una base fundamental, la música popular tiene un valor estético por lo que el estudio sociológico de la misma debe incluir un enfoque estético. Según los preceptos del autor la música popular urbana debe cumplir cuatro funciones con respecto a la sociedad. A continuación vamos a analizar si estas funciones son aplicables a la música emitida en los programas de radio juvenil de la España de los 60. Para ello vamos a recurrir a las entrevistas realizadas para este estudio. Nos centramos en este caso en el estudio de las respuestas de los entrevistados en calidad de oyentes. Creo interesante hacer este enfoque, ya que aunque casi todos los entrevistados son profesionales del sector también ofrecen un valioso testimonio como oyentes.

Funciones sociales de la música popular

1. Función de Autodefinición

Según esta función el oyente crea su propia identidad individual a través de la música, el receptor se identifica con la música que escucha, con los músicos que la interpretan, con el programa y el locutor que lo emite y con el resto de la audiencia. La música popular por tanto es capaz de dotar al sujeto de una identidad dándole un lugar en un grupo social.

Muchos estudios aseguran que las canciones más importantes para cualquier generación son las que se escuchan en la adolescencia. Esto hace que la música popular se convierta en un elemento fundamental en la organización social de los jóvenes. Frith deduce: “No es únicamente que los jóvenes necesitan la música, sino que el ser joven se define a partir de la música” (Frith, 2001, p. 425).

27 Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, p, 413-435.

A finales de los 50 y principios de los 60 surge en España un movimiento juvenil de gran calado social. Por primera vez los jóvenes españoles se ven en la necesidad de tener su propia identidad. La juventud deja de ser un incómodo pasaje que va de la infancia a la madurez para convertirse en una etapa vital de gran relevancia. La música popular urbana empieza a penetrar en este periodo por diversos canales, entre los que destaca la radio musical, convirtiéndose en la principal expresión a través de la cual los jóvenes construyen su identidad. Gracias a esto podemos afirmar que la música popular urbana del periodo que estamos estudiando cumple dicha función de autodefinición.

En el primer editorial de *Fonorama*²⁸ encontramos toda una declaración de principios en la que música moderna y juventud quedan estrechamente ligadas: “Nuestro propósito es que *Fonorama* sea guía que conduzca al joven por los caminos que nos marcan las minorías más avanzadas del mundo de la música moderna, tanto en España como en el extranjero²⁹” (p.3).

Para abalar la función de la música como constructora de la identidad juvenil voy a exponer a continuación algunas respuestas acerca de este punto expresadas por los entrevistados.

Francisco Cervera afirma: “Recortado, con su trajecito, en la escuela de ingenieros, eras un niño y luego ya eras un hombre, pero eso genera mucha insatisfacción sobre todo en el momento en el que empiezas a descubrir que hay otro mundo, oyes la radio, empiezas a aprender un poquito” (F. Cervera, comunicación personal, 3 de Febrero, 2017).

Miguel Ángel Nieto relata: “Tomamos la música como una seña de identidad (...) primero porque nos gustaba, nuestra música era algo que nosotros elegimos” (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017).

Alfredo Niharra expone: “Para nosotros lo importante era la música. Ángel tenía una especie de slogan decía: *Esto es Caravana de Ángel Álvarez Caravana es un homenaje musical que hace a nuestra juventud El Corte Inglés*, a nuestra juventud efectivamente era música joven, música distinta”(A. Niharra, comunicación personal, 24 de Febrero, 2017).

José Ramón Pardo apunta: “Para que comience el rock hacen falta varias revoluciones, una, que haya muchos jóvenes, dos, que los jóvenes puedan comprarse un tocadiscos, es decir que no tengan

28 Nieto, M. (Noviembre, 1963) Editorial, *Fonorama* n° 1, p.3.

29 Nieto, M. (Noviembre, 1963) Editorial, *Fonorama* n° 1, p.3.

que oír la música que les ponen sus padres” (J.R. Pardo, comunicación personal, 4 de Noviembre, 2016).

Rafael Revert contesta a las siguientes preguntas:

-¿Tenían conciencia de la diferencia generacional que había con respecto a sus padres?

Rafael Revert: Absolutamente, claro.

-¿La música jugó un papel importante en este sentido?

Rafael Revert: Absolutamente, fue un cambio total. (R. Revert, comunicación personal, 23 de Febrero, 2017)

Queda claramente demostrado que la identidad juvenil es algo fundamental para los protagonistas de este periodo y que además está absolutamente ligada a la música, en este caso a la música moderna. Son destacables las ideas de novedad, distinción y posesión. La identidad juvenil se sustenta en estas categorías, los jóvenes están deseosos de poseer algo que sus mayores afortunadamente no les pueden proporcionar porque sólo les pertenece a ellos, es algo nuevo, algo distinto encarnado en principalmente en esos ritmos modernos que escuchan por la radio y que pronto serán capaces de interpretar y componer ellos mismos. Esos ritmos modernos que son el símbolo de la apertura al exterior en una España que ha estado aislada demasiado tiempo, que traen nuevos aires y nuevas costumbres a las que pronto se adhieren estos jóvenes, deseosos de cambiar el mundo que han heredado. Como plantea Nieto (1963, p.3) “Quisiéramos llenar el vacío existente, desde siempre, en el mundo artístico español de la música moderna, Abrir en este ámbito horizontes nuevos, a la juventud amante del ritmo, del buen gusto y de la novedad”. La música trae consigo otra serie de rasgos distintivos que los jóvenes acogen con gran entusiasmo, una nueva imagen, nuevas costumbres y hasta un nuevo lenguaje coloquial terminan de conformar su imaginario.

Miguel Ángel Nieto apunta: “Todo el fenómeno rock viene acompañado de toda una serie de costumbres, aparece la minifalda, el bikini, una serie de cosas totalmente distintas, llevar el pelo más largo, era nuestra manera de decir, señores que aquí hay una generación que ya quiere romper con esto que hay aquí, que ya lleva muchos años vigente” (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017).

Como nos relata Agustín Rodríguez: “Estábamos influenciados por las ropas de los ingleses, aquellas camisas de chorreras por aquí, con los puños Luis XV, que tenían los Kinks, las botas de los Beatles, los pantalones de pitillo, chaquetas de terciopelo. Teníamos el pelo largo y la raya en medio, ¡era un romper!” (A. Rodríguez, comunicación personal, 20 de Enero, 2017).

Esta identidad juvenil se manifiesta tanto a nivel individual como colectivo, su pasión por la música moderna les da un sentido colectivo. Aparecen clubs de fans de artistas, programas de radio tan importantes como el *Gran Musical*, *Caravana* o *Nosotros los Jóvenes* cuentan con sus propios clubs en los que los jóvenes participan y se unen para compartir su gran afición.

Como nos explica Alfredo Niharra:

Se empieza a organizar el club partir del año 64 (...) dijeron “oye, aquí hay que hacer unos carnets” (...) de ahí surgió el *club Caravana*, pagábamos unas cuotas ridículas porque, si no no hubiéramos podido, no teníamos dinero, se hacía un boletín semanal (...) se repartía entre la gente y luego para fomentar un poco que la gente votara opinara se crearon los Distritos “¿Cómo podemos agrupar a la gente?” “pues mira por distritos postales de Madrid”. (A. Niharra, comunicación personal, 24 de Febrero, 2017)

Este sentido colectivo también lo encontramos en los propios músicos, que son conscientes de la importancia de organizarse para conseguir un fin común. Esto queda claramente reflejado en las siguientes líneas escritas por José Luis Álvarez³⁰ :

Convoqué una reunión, mi llamada personal fue dirigida a Los Tonys, que delegaron en Tony, Los Sonor que enviaron a Carlos, Los Relámpagos, personificados por Ricardo, Los Estudiantes, representados por Luis, Los Flaps del que se presentaron tres componentes: Julián, Alberto y Manolo. En esta reunión se trató de unir a todos los conjuntos para evitar los abusos que se están cometiendo con todos los muchachos que han elegido esta difícil carrera de intérpretes de música moderna. (p.14)

Pero hay que dejar claro que no todos los jóvenes del momento se identifican con la música moderna, como apunta José Manuel Rodríguez refiriéndose a su experiencia como miembro de los Continentales:

30 Álvarez, J. L. (Diciembre, 1963) ¿Por qué se lucha contra la música moderna?, *Fonorama* n° 2, p.14



Fig. 33 La Moda Juvenil y la Música Pop

Hay que tener en cuenta que por las tardes había mucha gente que iba a bailar, cuando estabas por la tarde de martes a sábado en Imperator por ejemplo o en Consulado, la gente iba a bailar y sobre todo a practicar ese deporte de nuestra juventud, (...) sacar a una chica a bailar y entablar relación con ella, entonces ponerles un rock and roll o dos en tres horas de tarde valía, pero más...te decían que no. (J.M. Rodríguez, comunicación personal, 13 de Enero, 2017)

Como queda demostrado por los testimonios recogidos, la música popular urbana de los años 60 se convierte en un símbolo de identidad juvenil cumpliendo una función de autodefinición desde el punto de vista sociológico, tanto a nivel individual como colectivo. Para terminar de apuntalar este argumento transcribo las palabras de Jesús Ordovás:

El rock and roll ha sido muy importante para liberalizar las costumbres, para que la gente se sintiera más libre y para que la gente joven tomara conciencia de su libertad y su importancia. Hasta entonces el ser joven era ser un esclavo de la familia y de la sociedad, el joven no tenía ninguna importancia, el joven era un aprendiz, tú a aprender lo que hace tu padre, si tu padre te dice que hagas eso pues haces eso, si en el colegio te dicen que hagas eso pues haces eso, si la sociedad te dice que tienes que cortarte el pelo te cortas el pelo, pero entonces el joven dice, pues yo no me corto el pelo, yo no quiero ser como mi padre, yo quiero hacer otras cosas, eso es la influencia del rock and roll. El rock and roll te incita a ser libre. (J. Ordovás, comunicación personal, 3 de Febrero, 2017)

Este cambio de actitud por parte de un sector de la juventud no queda sin respuesta. Se produce un verdadero choque entre los adalides de la juventud y las generaciones anteriores. Se produce un enfrentamiento entre estos jóvenes y sus familias, la sociedad en general y las autoridades en

particular.

En muchas familias se producen serios conflictos entre los cabezas de familia que no entienden por qué sus hijos dejan de obedecer como les corresponde y se rebelan ante los valores heredados, valores que ya han quedado obsoletos. Como símbolo de esta rebeldía los jóvenes enarbolan la música juvenil.

Francisco Cervera contesta:

¿Tenían conciencia de que como jóvenes eran completamente distintos en mentalidad a las generaciones anteriores?

Francisco Cervera: Absolutamente transgresores, siempre hay un choque generacional pero el virulento auténtico fue ese, donde se hizo el cambio gordo, lo otro ya son variaciones (F. Cervera, comunicación personal, 3 de Febrero, 2017).

Como apunta Francisco Cervera, todas las generaciones sufren un pequeño choque con sus mayores pero probablemente sea esta la generación que consigue establecer un antes y un después, la primera generación que se reivindica como joven. Este choque generacional provoca en muchos casos verdaderos dramas en el seno de las familias, los padres, acostumbrados a detentar un principio de autoridad incontestable, intentan por todos los medios imponer su criterio.

Miguel Ángel Nieto narra:

Cualquier chico que llevase el pelo un poco largo era un *Beatle*, se llamaba un *Beatle* con desprecio, de forma peyorativa, una madre de la época que iba a tomar el té con sus amigas, o estaba con sus vecinas y le decían, “¡Es que nos han dicho que tu hija sale con un Beatle!”, era una catástrofe (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017).

Efectivamente, el choque generacional produce aún una mayor virulencia en el caso de las jóvenes, las mujeres son consideradas en este momento como eternas menores de edad sin apenas derechos. Según Nieto: “La mujer era ciudadana de segunda y que una chica bailase rock and roll o twist o música de la época y saliese con un chico que llevara el pelo un poco largo, ¡era...! (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017).

Esta reticencia aún se hace más patente cuando un hijo pretende ser músico. Como relata Miguel

Ángel Nieto:

Hubo muchos chicos, amigos míos y compañeros que se enfrentaron a sus padres a través del rock and roll, porque los padres oían rock and roll en su casa y les parecía que eso era música absolutamente endemoniada. Para una familia normal que un chaval dijese yo quiero para reyes una guitarra eléctrica, le estampaban una silla en la cabeza, el padre pegaba un puñetazo en la mesa, le tiraba la comida a la cara, le decía “¡Vete a tu habitación!”, entraba en la habitación, lo ponía a parir, la madre se quedaba llorando. (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017)

La experiencia de Agustín Rodríguez quizás es la más dura a este respecto:

Yo te puedo contar que me llevé 8 años sin hablarme con mi padre y siendo famoso, en la única televisión que había salíamos, él decía en el bar, porque entonces no había televisiones en todas las casas, “¡Ese no es mi hijo!”, pero se tiró sin hablarme un montón de años, porque le abandoné el negocio que él tenía. (A. Rodríguez, comunicación personal, 20 de Enero, 2017)

Las nuevas actitudes de estos pioneros no pasan inadvertidas para el grueso de la sociedad que en ocasiones se escandaliza ante la más mínima muestra de exaltación juvenil. Las arengas que se lanzan desde la revista *Triunfo* en contra de las Matinales del Price dan una clara muestra de la vehemencia con la que se atacan las nuevas manifestaciones musicales:



Fig. 34 Twist en las calles de Madrid.

¿Dónde vamos a parar? Los chicos se suben por las paredes mientras les dejan, claro. Quieren más, siempre quieren más, pero no hay nada que hacer. El espectáculo ha terminado. Otra vez será. El domingo próximo que se anuncia, es muy posible, con actuaciones extraordinarias. Se acabó lo que se daba. Unos dos mil muchachos salen tarareando “Speedy González” a tomar el aperitivo y a comer, que por la tarde hay que ir

al guateque y a bailar el twist. Al guateque o al bar, ese americano que está tan bien, al que nos e va precisamente a bailar. Por hoy ya está bien, ya has tenido tu ración de twist, chico.

Los domingos por la mañana, ya sabes: puedes gritar, chillar, silbar, patear, bailar, moverte. No pierdas la oportunidad.³¹

Estos jóvenes serán en unos años los encargados de realizar la transición política hacia la democracia. Como señala Iñaki Gabilondo (Pardo, 2015):

Los Pekenikes y los Relámpagos, los sábados del Price y *Escala en hi-fi*, Ángel Álvarez con su *Caravana* y su *Vuelo 605*, Alfonso Eduardo en Radio Vida en Sevilla, José Ramón Pardo y Carlos Tena en Radio Peninsular, Juan de Loxa en Radio Popular de Granada, y tantos otros por todo el país no figuran en ninguna relación de combatientes contra la dictadura pero le hicieron un verdadero destrozo. (p. 67)

Efectivamente estos jóvenes rebeldes consiguen en unos años construir una nueva realidad política y social.



Como describe Miguel Ángel Nieto:

Éramos una generación muy inquieta, una generación que ya no cabía en la España de entonces ni mental ni intelectualmente y entonces nos agarramos a la música como medida de expresión de nuestra disconformidad porque daba la casualidad de que el twist, el rock and roll (...) molestaba muchísimo al régimen, de hecho el twist estuvo prohibido en la radio, el rock and roll no llegó a

estar prohibido pero sí muy limitado. Es la generación que empieza agarrándose a la música y termina haciendo la transición política en este país. El Price cumplió 50 años, yo tenía entonces unos 20 aproximadamente, la edad del rey, la edad que tendría Adolfo Suárez, la edad que tienen los ministros de la transición de cualquier ideología, éramos esa generación, esa es la importancia que tiene la irrupción del rock and roll en España. (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017)

31 Triunfo (8 de Diciembre de 1962). Recogido en el libreto de *La Leyenda del Price. 50 Aniversario (1962-1964). Las 100 canciones de las Matinales*. (2012). (CD). España: Rama Lama, p.7.

2. Función de Relación entre lo público y lo privado.

En este apartado Frith se centra en la capacidad que tiene la música popular urbana para convertirse en portavoz del individuo, produciéndose una identificación entre oyente y músico. En palabras del autor: “Nuestra cultura tiene una provisión de un millón de canciones en las cuales se dice por nosotros eso mismo, pero de un modo mucho más interesante y emotivo” (Frith, 2001, p.424).

Se produce una identificación emocional entre los jóvenes oyentes y la música pop que escuchan. La música popular urbana se convierte en un vehículo fundamental para su expresión emocional.

A continuación transcribo varios fragmentos de la entrevista personal realizada a Alfredo Niharra que ilustra la afirmación anterior.

Yo mira, para mí *Caravana* era, es una tontería lo que te digo, pero para mí era de lo más importante que me ha pasado en mi vida, para mí importantísimo, para mí bueno, tenía que hacer cualquier cosa y oír *Caravana*.

-¿Se siente identificado con la música?

Yo sí desde luego, para mí, para mí es que no se, para mí era una parte de mi vida, bueno fue, por eso nadie se extrañó de que me casara con quien me casé y que la conociera donde la conocí (...) ella era de *Caravana*, le gustaba la música, quiero decirte que yo la conocí por eso. (...) Yo no me he enamorado más que de dos personas, de *Caravana* y de mi mujer, es la verdad, y además primero de *Caravana*, él llegó primero. (A. Niharra, comunicación personal, 24 de Febrero, 2017)

3. Memoria Colectiva

En este punto Frith pone el foco de atención en la capacidad de intensificación vital de la música, cuyo impacto queda fijo e inalterable en la memoria. Como afirma el autor la música más trascendente para cualquier generación es la música de su adolescencia, por ello la música popular es un elemento primordial en la organización social juvenil.

Frith va más allá cuando afirma: “El ser joven se define a partir de la música(...)la música juvenil es socialmente importante no porque refleje la experiencia de los jóvenes, sino porque define lo que es la juventud” (Frith, 2001, p. 425).

El impacto de la música popular urbana de esta época en los entonces jóvenes oyentes permanece inalterable en la memoria. Han pasado más de 50 años y esta música continúa “grabada a fuego” en la memoria tanto individual como colectiva. Como claro ejemplo tenemos el grupo *caravaneros*, antiguos oyentes del programa, fervorosos admiradores de la labor de Ángel Álvarez, que han sido capaces de reconstruir las listas de los éxitos de entonces acudiendo al material que tenían guardado como oro en paño desde hace más de 50 años, lo que les ha llevado más de 2 años de trabajo.

Como explica Niharra:

- *¿Cómo surgió lo de hacer el grupo de Caravana y buscar las listas de éxitos?*

Se fue formando una especie de grupito y ahí nos fuimos reuniendo ya hace mucho tiempo. En el año 2010 fue el 50 aniversario de *Caravana* y se decidió hacer ya una comida, una cosa ya más seria, hicieron un video muy bonito sobre *Caravana*, era un video, para nosotros, era muy emotivo y desde entonces nos reunimos. A raíz de eso se nos ocurrió. (...) Mi ilusión era tener todas las series doradas, algo que era imposible, eran 3000 y pico series doradas, muy difíciles de encontrar, entonces con estos grupos, entre esto y naturalmente la música que te puedes bajar en internet, mucha no la encuentras ¿eh?, bueno, pues en dos años lo conseguimos todo y con eso hemos tenido muchísima relación con mucha gente (...)

¿Tardaron dos años en hacer las listas y en encontrar los datos?

Sí.

¿Tenían todo guardado?

Claro, claro, entonces cada vez que yo venía por aquí, por ejemplo yo venía a veces y me traía..., me fotocopaba a lo mejor 100 folios hechos en multicopista de entonces, donde estaban las listas. Aunque esas multicopistas se empezaron a hacer en el año 64 venía siempre un apartado de *Caravana hace 5 años* y te ponía la lista de los 10 primeros o 20 primeros de los años anteriores y así, con ese motivo, hemos ido sacando absolutamente todas. (A. Niharra, comunicación personal, 24 de Febrero, 2017)

El grupo de *Caravaneros* se reúne todos los años el 24 de Abril, fecha en la que se inauguró el programa en 1960, todos los años intercambian experiencias y recuerdos.

Alfredo Niharra nos describe:

Mira, nosotros los que nos reunimos, mira por ejemplo hay uno que es un poco el culpable de que tengamos el cien por cien de las series doradas porque es que ha habido algunos que eran imposibles, pero hay uno que es un coleccionista que debe tener, pues no sé, pues a lo mejor 15.000 LPs, o sea es alguien que voy a decir, que dice que su mujer ya lo ha echado de casa varias veces porque debe ser horrible, debe ser una cosa tremenda. Hay un grupo de gente aquí en Madrid, son 8 personas que se dedican a hacerse discos ellos, tienen un sistema con el cual cogen el vinilo, lo recuperan, lo graban en muy alta grabación y luego lo pasan a CD también de alta definición y luego se hacen unas carátulas que son una auténtica maravilla (...) y a nosotros en las comidas de *Caravana* nos obsequian con unas colecciones de discos, los nº 1 de *Caravana* y ya este año nos van a dar la 8ª edición, o sea ¡una maravilla!, empezamos por el 60, por el Greenfields que fue el primer nº 1 y yo creo que este año ya nos van a dar del 66-67, o sea hemos recorrido ya..., ¡oye, en *Caravana* hay muchísima gente que la música es fundamental para ellos!

- *¿Para toda la vida, cala para siempre?*

Sí, sí, sí, sí, sí, la música es..., y eso sí que... efectivamente, eso sí que no lo ves en otro tipo de programas o lo que sea a la gente le gusta una cosa pero no. (A. Niharra, comunicación personal, 24 de Febrero, 2017)

La permanencia en la memoria colectiva permite que esta música aún sea importante a nivel comercial. Tenemos dos ejemplos al respecto, en primer lugar destacamos la labor del sello Rama Lama, especializado en reeditar en CD los principales éxitos de aquel momento en ediciones de lujo, llama la atención que estos discos tengan demanda en un momento en el que la industria discográfica vive uno de sus peores momentos. José Ramón Pardo es el director de esta empresa en la que colabora José Manuel Rodríguez “Rodri”. Este último nos explica la encomiable labor que están realizando:

- *Como colaborador de Rama Lama, ¿Ha sido complicada la labor?*

No, ha sido muy bonito y muy entretenido (...) Rama Lama está ideado desde el principio y sobre todo en los últimos años, para preservar cosas que han podido desaparecer. Me aventuro a decir una cosa, ahora mismo la hija de Marisol ha sacado un disco, Celia Flores, un disco con canciones de su madre, pues había algunas canciones que no las tenía su madre, pero las tenía Rama Lama. (J.M.

Rodríguez, comunicación personal, 13 de Enero, 2017)

En segundo lugar cabe destacar la labor de los Pioneros Madrileños del Pop, asociación formada por los principales pioneros del pop de aquel momento, que aún hoy en día permanecen activos. Muchos de estos antiguos conjuntos continúan hoy ofreciendo conciertos ya que el público así lo demanda, a estos eventos acuden tanto los jóvenes de entonces como los jóvenes actuales.

Agustín Rodríguez apunta al respecto:

Volvemos a grabar las canciones con las tres voces nuestras y con música de los Ángeles y grabamos un disco que se llama 14 éxitos, lo presentamos en Madrid, y así hemos empezado hasta hoy, (...) Lo curioso es que nos llamaron de Miami, “Soy Rogelio Alfonso de Radio Amor de Miami, ¿usted es Agustín González?, queremos que ustedes vengan (...) Cuando llegamos allí, ¡El *Dade Country Auditorium*!, 4 o 5 mil personas, las entradas a 100 dólares vendidas un mes antes. Aquello fue un acontecimiento, colas y colas para firmar, de todos los balseros que se habían venido a Miami. (A. Rodríguez, comunicación personal, 20 de Enero, 2017)

Francisco Cervera nos cuenta su experiencia:

Los Brincos, ¡Dios mío, qué cantidad de versiones! Hace dos años nos dieron un premio en Cáceres por toda la trayectoria, en el Festival Pop Art, y los padrinos son Micky y Jeannette. Nos hicieron un homenaje y luego había una serie de grupos que interpretaban una canción de Brincos, su versión *indie*, ¡Que se mantenga el espíritu!. (F. Cervera, comunicación personal, 3 de Febrero, 2017)

No en vano estamos frente a los músicos que inician este fenómeno en España, entre ellos están algunos de los más importantes autores de música. Como describe Francisco Cervera:

Así que cuando vas con esto y preguntan quiénes sois vosotros, digo “¡Lee!”, los Bravos, Los Pekenikes, los Brincos, los Pasos, los Relámpagos, “¡Para, para!” Hemos pedido ayuda alguna vez a la SGAE, las primeras veces preguntan “¿y quién hay ahí de autores?” Pablo Herreros, Luis Gómez Escolar, Manolo Díaz, Camilo Sesto, “¡Bueno, para, porque ya has dicho el 50% de lo que hay registrado en la SGAE!”. (F. Cervera, comunicación personal, 3 de Febrero, 2017)

4. *La música Popular es algo que se posee*

El oyente se siente poseedor de la música que admira, el *fan* se refiere a esta como *su* música, se siente dueño de la esencia de la misma, ya que la convierte en parte de su propia identidad, “la incorporamos a la percepción de nosotros mismos” (Frith, 2001, p. 426), debido a esto el adepto a un grupo o estrella responde con una gran vehemencia tanto ante los elogios como ante las críticas a su música preferida, reacciona como si el comentario fuera dirigido a lo más profundo de su ser. Transcribimos los comentarios de Miguel Ángel Nieto y Alfredo Niharra para ilustrar lo anteriormente expuesto.

Miguel Ángel Nieto:

Nuestra música era algo que nosotros elegimos y que no nos estaba dando el régimen, el régimen nos estaba dando el Frente de Juventudes, una educación absolutamente fascista y nosotros con la música lo que hacíamos era decir, no, es nuestro, nosotros tenemos esto como una cosa nuestra. (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017).

Alfredo Niharra:

¡No, es que *Caravana* es mía!”, y es verdad era suya, era una obra suya que él bueno. Ángel decía, “Es que mi mujer llegaba, me cogía la maleta y decía Ángel es que nunca me traes nada, lo único que traes son discos” (...) En *Caravana* habrá habido gente que lo haya oído con interés, con tanto interés como el mío, pero con más ninguno, te lo aseguro, vamos eso, Charlie por ejemplo te lo podría decir, si ha habido un auténtico interés, total, total, total, yo ¿por qué? Pues no sé, chica, no lo sé. (A. Niharra, comunicación personal, 24 de Febrero, 2017)

Quedan demostradas por tanto que las funciones sociales que apunta Frith en su ensayo se pueden aplicar a la música popular urbana de este momento en España.

Estética de la Música Popular Urbana

Frith sostiene que a raíz de estas cuatro funciones sociales se puede crear una Estética de la música popular, para la construcción de esta Estética sugiere cuatro posibles enfoques que han sido expuestos en el marco teórico. De estos me voy a centrar en el primero, *Cuestiones Musicológicas* y en el segundo, *Preeminencia de la música vocal sobre la instrumental*. La razón por la que me

centraré en estos dos puntos es porque, tal y como sostiene Frith, por lo general los críticos de rock no se adentran en el análisis técnico musical ya que escapa a su conocimiento. La crítica musical de música popular urbana en España adolece aún más si cabe de este mal, apenas existen estudios musicológicos que aborden este fenómeno por lo que creo conveniente intentar realizar una aportación a este respecto. Desde el punto de vista tanto estético como social la música pop de este momento contribuye a la construcción de una identidad musical nacional. Este punto será desarrollado en el apartado de Análisis Musical, al que nos remitimos.

4.3. Análisis de las Entrevistas

A continuación me dispongo a realizar un análisis de las entrevistas personales concedidas por algunos de los principales agentes implicados en el nacimiento y establecimiento de la música pop en España. Las entrevistas realizadas son una fuente documental de primer orden y como tal serán utilizadas en esta investigación, pero dado el extraordinario valor que suponen creo necesario establecer un apartado de análisis de las mismas que permita extraer de una forma más exhaustiva la preciada información que estas nos aportan. Las entrevistas son básicamente semiestructuradas. En ocasiones he creído necesario cambiar la formulación inicial de las preguntas con el fin de extraer la información del modo más íntegro posible ya que la naturaleza de la conversación así lo ha requerido.

Se han realizado un total de 8 entrevistas a profesionales que desarrollan su labor en la época que nos ocupa o que la conocen en profundidad ya que son expertos reconocidos en el tema de estudio. Entre los entrevistados encontramos a locutores de radio, músicos, promotores de conciertos, críticos de música popular urbana, editores de revistas musicales y oyentes. Estos ofrecen un valioso testimonio de primera mano que nos permitirá profundizar en la investigación que estamos llevando a cabo. Algunos de los entrevistados han desarrollado su labor en más de un campo por lo que sus declaraciones pueden ser incluidas en varios sectores profesionales. A continuación describiré brevemente la labor de los principales entrevistados, al tratarse de grandes profesionales, que han desarrollado su labor por un periodo de tiempo muy extenso (muchos de ellos siguen aún hoy en activo) sólo recogeré a modo de ilustración unas breves líneas que se ajusten a la labor realizada en el campo que nos atañe.

Profesionales de la radio musical

Jesús Ordovás: Comienza su labor profesional en Onda 2 de Madrid con el programa *Un masaje más*. Es miembro fundador de Radio 3 donde dirigió el espacio *Diario Pop*, uno de los programas con mayor ascendente de la radio española en los ochenta y en los noventa.

José Ramón Pardo: Trabaja en las más diversas emisoras, Radio España, Radio Peninsular a Radio Exterior de España, RNE y Antena 3. Creador del programa *Barbacoa* de Radio 80 serie Oro y de Radiolé en 1991. Fue jefe de redacción de *Blanco y Negro* y del suplemento dominical del *ABC*.

Miguel Ángel Nieto: Comienza su ejercicio en La Voz de Madrid en 1963, pero pronto pasa a Radio España donde conduce y dirige el mítico programa musical *Nosotros los Jóvenes*, a continuación pasa a trabajar bajo las órdenes de Bobby Deglané en programas como el *Parlamento de la Opinión Pública*. Posteriormente trabaja para la cadena SER donde se especializa en servicios informativos. Trabaja para *Europa Press* y para la agencia EFE. En 1982 forma parte de la plantilla de la recién creada Antena 3 Radio. Ha escrito el libro *Bobby Deglané el arquitecto de la radio Española*¹, sobre la figura del gran presentador. Ha escrito un libro sobre la censura en la radio en la época franquista *Pase sin tachar* que desafortunadamente permanece inédito.

Rafael Revert: Colabora en sus inicios con Ángel Álvarez en *Caravana Musical*. Pronto pasa a la SER donde trabaja junto a Tomás Martín Blanco en *El Gran Musical*. Es el creador de *Los 40 Principales*. En 1992 se traslada a la cadena COPE donde inicia Cadena 100.

José Manuel Rodríguez “Rodri”: Trabaja en Radio Peninsular de Madrid donde colabora en grandes programas de la época como *Musical Tutti-Frutti*, *Domingo Peninsular*, *Cinco para uno* o *Canta Verano*. A partir de 1974 trabaja en Nacional de España, en el programa musical *Para vosotros jóvenes*,

Músicos

Francisco Cervera: Componente de diversos grupos entre los que destacan, Los Peces, Los Continentales, Los Botines y Agua Viva. Actualmente es miembro de Los Brincos y presidente de la Asociación de Pioneros Madrileños del Pop.

José Ramón Pardo: Miembro de Los Teleko.

Agustín Rodríguez: Guitarrista de Los Ángeles Azules y de los Ángeles. Miembro fundador de dicha formación.

José Manuel Rodríguez “Rodri”: Miembro de Los Continentales.

Promotores de conciertos

Miguel Ángel Nieto: Creador y Presentador de los míticos Festivales de Música Moderna del

1 Nieto, M. Á. (2005). *Bobby Deglané: el arquitecto de la radio española*. Ediciones B.

Circo Price.

Críticos y Teóricos de música pop

Jesús Ordovás: Es uno de los periodistas más reputados de música pop del país. Ha escrito varios libros sobre música pop española entre los que destaca *Historia de la música pop española*².

José Ramón Pardo: Es uno de los mayores entendidos en música pop del país, incluida la época que nos ocupa. Ha escrito varios libros sobre el tema entre los que destacan *Historia del Pop español*³ y *Aquellos años del guateque*⁴, libro centrado en los años 60. Actualmente es el director del sello discográfico *Rama Lama Music*, dedicado a la reedición de la mejor música pop española de los años 50, 60 y 70.

José Manuel Rodríguez “Rodri”: Es otro de los mayores conocedores de la evolución de la música pop Española. Ha editado entre otros el disco libro *Una historia de la Censura Musical en la Radio española*⁵, En la que se incluye una selección musical de los *Discos no radiables*. Colabora con José Ramón Pardo en la reedición de los CDs de *Rama Lama Music*.

Editores de revistas musicales

Miguel Ángel Nieto: Miembro fundador y redactor de la mítica revista *Fonorama*.

Jesús Ordovás: Redactor de *Disco Express*.

Rafael Revert: Redactor de la revista *Alta Fidelidad*. Director de la revista *El Gran Musical*.

Oyentes

Alfredo Niharra: oyente, colaborador de Ángel Álvarez en los primeros años de *Caravana Musical*. He creído importante recoger en este estudio el punto de vista del oyente de la radio musical de este momento. Podemos incluir en esta categoría a todos los encuestados, pero he decidido añadir la visión de algún oyente ajeno al ámbito profesional que estamos estudiando. Para ello he tenido

2 Ordovás, J. (1987). *Historia de la música pop española*. Alianza Editorial.

3 Pardo, J. R. (2005). *Historia del pop español*. Madrid: Rama Lama.

4 Pardo, J.R. (2015). *Aquellos años del guateque*. Madrid: La esfera de los libros.

5 Rodríguez, J. M., & Española, E. P. R. (Eds.). (2007). *Una historia de la censura musical en la radio española: años 50 y 60*. RTVE Música.

la suerte de contar con la colaboración de Alfredo Niharra, miembro de *caravaneros.wikispaces*, verdaderos oyentes profesionales, que aún hoy en día mantienen viva su pasión por el programa *Caravana Musical* de Ángel Álvarez.

A continuación vamos a analizar los testimonios de nuestros entrevistados con respecto a los aspectos más relevantes de esta investigación

1. El panorama musical anterior a la introducción del pop en España

Para hacer una aproximación al panorama musical anterior a la aparición de la música popular urbana del pop en España he preguntado a algunos de los entrevistados, grandes conocedores de la música pop en España.

La música que se puede escuchar en España es básicamente música Española y música sudamericana.

José Ramón Pardo nos ilustra en este sentido: “En España, antes del rock and roll lo que sonaban fundamentalmente eran programas tipo concursos, *Conozca a sus vecinos* o *Discos Dedicados*. Había Cuplé, y muchísima Copla, la Canción Sudamericana, la Ranchera y el Tango. Luego, cuando entra el bolero, es más hispano, la gente prefería escuchar boleros grabados en España, la gente Antonio Machín (que aunque era cubano grababa en España) o Jorge Sepúlveda que los boleros de otros países, aunque es cierto que gente como los Panchos que siempre mandaban o Lucho Gatica. (J.R. Pardo, comunicación personal, 4 de Noviembre, 2016)

A partir de finales de los 50 encontramos los famosos *complessi*, grupos italianos que actúan como precedentes de la música pop, no tanto por el repertorio (La música interpretada por estas formaciones es de influencia afroamericana al igual que el pop, pero en este caso más cercana al swing y al jazz que al blues), sino por la instrumentación de la que constan, se trata de formaciones de pocos músicos que pueden suplir a toda una orquesta, lo que les permite una mayor flexibilidad a la hora de poder actuar en público. Como nos explica José Ramón Pardo:

La primera música moderna que entra en España entra a través de grupos italianos que entonces se llamaban *complessi*, *complezzo* y de ahí sale la idea de que en España la gente que hacíamos

música en los 60 no nos llamábamos grupos sino conjuntos, porque era Renato Carosone y el suo Complesso, Marino Marini y tal, esos son los primeros que abren una puerta, son los primeros capaces de con sólo cuatro músicos (o cinco como mucho), tocar todo y no necesitar una orquesta mientras que los del bolero y demás tenían que tener una orquesta detrás ellos. Ya son independientes, y con esos pequeños grupos, que equivale a lo que se hace en Estados Unidos, donde también los grupos consiguen ser autosuficientes y no depender de una gran orquesta en la cual quedas diluido y no eres nadie, eres el cantante como el batería o el saxofonista, eso es lo primero que llega a España. (J.R. Pardo, comunicación personal, 4 de Noviembre, 2016)

A finales de los 50 también entra con fuerza la música ligera:

A finales de los 50 empiezan a surgir una serie de nombres que hacen una música que no es nada de lo anterior, por ejemplo Gloria Lasso, que hace la famosa “Luna de Miel”. El primer cantautor con ese nombre José Luis y su guitarra con la canción “Mariquilla” y eso suena mucho en la radio, pero en esos mismos años, 57 a 60 quizás la persona que más suena en la radio es Nat King Cole pero cantando en Español, “Perfidia”, “Ansiedad”, eso es todo lo que antecede a lo que podemos llamar rock. (J.R. Pardo, comunicación personal, 4 de Noviembre, 2016)

Jesús Ordovás, otro de los grandes expertos en música pop en nuestro país perfila una panorámica similar:

En los años 50 lo que había era canciones, sobre todo baladas, music hall, canciones en la línea de sonatas italianas, canción francesa, la influencia era sobre todo de Francia y de Italia. Todavía no había llegado la influencia americana exceptuando quizá el jazz y cantantes como Frank Sinatra, pero todo eran baladas y canciones de ese tipo. (J. Ordovás, comunicación personal, 3 de Febrero, 2017)

Este es el panorama anterior a la aparición del pop en nuestro país. Vemos a continuación algunas de los principales canales por los que se introduce el fenómeno que estamos estudiando según la experiencia de nuestros entrevistados.

2. Principales vías para la introducción y difusión de la música pop en nuestro país (además de la radio)

2.1 Los conjuntos Hispanoamericanos

Muchos de los entrevistados mencionan como principales antecesores del pop en nuestro país a los Teen Tops y a los Llopis⁶, grupos hispanoamericanos que realizan versiones en castellano de las piezas de rock and roll clásicas norteamericanas. Francisco Cervera, Rafael Revert, Agustín Rodríguez y José Manuel Rodríguez “Rodri” coinciden en la importancia que tienen estos músicos para la introducción del rock and roll.

A modo de ilustración transcribo las experiencias de José Manuel Rodríguez y Rafael Revert al respecto.

“Nos vino de la influencia sobre todo mexicana y cubana en cierto sentido, digo cubana porque los Llopis, tú si sabrás que los discos de los Llopis los grabaron aquí, vinieron a actuar a dos salas de fiesta, estuvieron mucho tiempo por la Gran vía y y grabaron aquí” (J.M. Rodríguez, comunicación personal, 13 de Enero, 2017).

“Había un *juke box*, al que iba yo y echaba dos pesetas para oír a Elvis, para oír a los Teen Tops, (“La Puerta Verde”) [canta] “*otra, noche más que se pierde*” “¡Ala, otras dos pesetas porque no he cogido el tema!”, me copiaba las canciones”. (R. Revert, comunicación personal, 23 de Febrero, 2017).

2.2. Los músicos extranjeros que se establecen en España

A este respecto contamos con el testimonio de Agustín Rodríguez:

Salimos de ver los Big Sound, un grupo que había en Torremolinos, que alternaban con nosotros en el mismo club, estaban Bob, John y Bill. Entonces nosotros empezamos a aprender de ellos el pop, los sonidos de las guitarras, nos fuimos influenciando, cambiando instrumentos, ellos nos vendieron instrumentos buenos que traían de Londres. (A. Rodríguez, comunicación personal 20 de Enero, 2012)

6 Ver apartado Conjuntos Hispanoamericanos

José Ramón Pardo menciona a Los Cinco Latinos Billy Cafaro y Luis Aguilé.

2.3. *La Prensa Musical*

Las primeras noticias de la existencia del fenómeno del rock and roll se recogen en la prensa diaria. Más tarde aparece la prensa especializada. A este respecto contamos con las experiencias de Miguel Ángel Nieto, Rafael Revert, redactores de *Fonorama* y *Alta fidelidad* respectivamente⁷. En las décadas posteriores Rafael Revert dirigirá *El Gran Musical* y Jesús Ordovás la revista *Disco Express*, revistas fundamentales en este sector, por otro lado José Ramón Pardo fue redactor de la revista *Blanco y Negro* de *ABC*.

Estas revistas ayudan a promocionar a las jóvenes promesas del pop español. A este respecto Agustín Rodríguez nos narra su experiencia:

“Apareció un periodista, José Luis Álvarez, que tenía una revista que se llamaba *Fonorama*, nos grabaron allí un disco y nos metieron a trabajar a diario en un club en esa misma calle que se llamaba *Alex club* (...) José Luis Álvarez nos dio la portada de su revista” (A. Rodríguez, comunicación personal, 20 de Enero, 2017).

Mencionamos en este apartado también los pasquines editados por *Caravana Musical* y que se repartían gratuitamente en *El Corte Inglés*⁸ y en los programas de *Caravana* en directo, publicaciones hechas a base de fotocopias en las que se recogían las listas de éxitos. Como relata Alfredo Niharra: “Entonces ya se hacía un boletín semanal, al principio era *El Corte Inglés* el que lo hacía, pero posteriormente se hacía uno, a base de fotocopia, en la oficina de *Caravana* y a eso se le solía añadir el boletín” (A. Niharra, comunicación personal, 24 de Febrero, 2017).

2.4. *El Cine Musical*

El cine musical es quizás después de la radio el medio más influyente para que los jóvenes españoles se “enteren” de que existe la música popular urbana. Como hemos recogido en el apartado de Cine Musical, Agustín Rodríguez decide hacerse músico después de ver una película de este

7 Ver apartado de Revistas Musicales.

8 Gracias a estos folletos Caravaneros wikispaces han podido reconstruir la lista de éxitos que tan amablemente me han cedido para la realización de este estudio y que quedan recogidas en los anexos.

género: “Yendo al Cine *Aliatar* a ver una película que se llamaba *Los años Jóvenes*⁹ de Cliff Richard y los Shadows y yo salí.... “¡Aquí hay otro mundo!” (A. Rodríguez, comunicación personal, 20 de Enero, 2017).

Para José Ramón Pardo, José Manuel Rodríguez y Ordovás las películas tienen un gran peso en la introducción del pop. Ordovás nos describe su experiencia: “El rock and roll es el símbolo de esa actitud rebelde, las películas también. Películas como *Rebelde sin causa*¹⁰, gente joven que se rebela contra sus mayores, contra sus padres y que quiere ser otra cosa, entonces el cine es también muy importante en eso, el cine con las canciones” (J. Ordovás, comunicación personal, 3 de Febrero, 2017).

2.5. Los Programas musicales de Televisión

La televisión no actúa de medio de introducción de los nuevos ritmos, ya que cuando se empieza a escuchar música popular en España y aparecen los primeros músicos dispuestos a interpretarla este medio acaba de comenzar sus emisiones y su alcance es reducido. No será hasta mediados de los 60 cuando la Televisión comience a tener peso en la difusión del fenómeno. *Festival Marconi* o la *Hora Philips* son algunos de los primeros programas en los que actúan los nuevos valores pero aún la audiencia es reducida. Como afirma Miguel Ángel Nieto: “Yo vi la televisión por primera vez cuando tenía 14 años en una casa de un vecino de aquí, la radio era la diversión” (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017).

José Ramón Pardo nos ilustra al respecto: La televisión en España empieza en el 56, pero en los 10 primeros años no era importante, tenía programas de grandes estrellas, galas, *Gran Parada*, *Amigos del Lunes* donde iban los artistas ya consagrados. Yo ahí descubrí a Los Cinco Latinos y a gente así, pero la gente joven que hacía rock no tenía hueco, pero para nada”. (J.R. Pardo, comunicación personal, 4 de Noviembre, 2016).

La televisión comienza a tener más peso como medio de difusión de la música pop avanzada la primera mitad de los 60. Francisco Cervera, José Ramón Pardo y Agustín Rodríguez y José Manuel Rodríguez, “Rodri” tienen la oportunidad de actuar en televisión en estos años. Agustín Rodríguez

9 Sidney, J. F. (1961). *The young ones*. Reino Unido: Associated British Picture Corporation (ABPC).

10 Ray, N. (1955). *Rebel without a cause*. Estados Unidos: Warner Bross. Pictures.

nos narra:

Yo recuerdo que para hacer televisión española, si tenías el pelo largo, había que pelarse, si no no podías salir, así como lo estás oyendo, porque había como una especie de norma. Era la única televisión que había, era en blanco y negro, si miras en *you tube* verás las actuaciones nuestras en televisión. (A. Rodríguez, comunicación personal, 20 de Enero, 2017)

El primer programa de cierta relevancia y específicamente dedicado a la música pop es *Escala en Hi-Fi*. Como describe Francisco Cervera:

No había televisión, prácticamente estaba empezando, era marginal porque la veía muy poca gente, era un horario muy reducido, unas pocas horas al día. Empezamos todos a juntarnos en casa del vecino que tenía tele, pero no ibas a ver música. Luego sí, cuando la televisión se consolidó, a partir de mediados de los 60 de ahí para adelante sí empezó a haber, *Escala en Hi Fi*, de ahí han salido montones de artistas importantes, muchísimos, Mochi, Karina. Te hacían un casting y tenías que hacerlo bien. Para que te dejaran hacer un *play back* tenías que saber, de hecho muchos de ellos luego han sido profesionales brillantes. (F. Cervera, comunicación personal, 3 de Febrero, 2017)

2.6. Los Circuitos de música en directo

Para que la música pop se consolide es fundamental que existan circuitos en los que se pueda interpretar música en directo. Los jóvenes pioneros encuentran su primera oportunidad para tocar en directo en los festivales de los principales institutos, en este sentido destacan las revistas habladas *Altavoz* y *Enlace*, José Ramón Pardo y Rodri” dan sus primeros pasos en estos eventos y Alfredo Niharra es testigo de estos festivales. Como cuenta José Ramón Pardo:

Eran como un Magazine de Televisión, pero sin mesa, de pie. Unos locutores iban dando paso al torero de moda, a un actor, le hacían una entrevista y como no podían tener música, porque no pagaban nada a nadie, era gratis entrar, (...) preferían llevar a grupos jóvenes, que lo que queríamos era cantar allí. Yo estudiaba en el colegio donde se hacía *Enlace*, entonces yo los veía a todos y de pronto, “¡Oye, puedo cantar en *Enlace*! y te veían tus compañeros, hablo de compañeros porque entonces los colegios eran sólo de chicas o de chicos, no eran mixtos. (J.R. Pardo, comunicación personal, 4 de Noviembre, 2016)

José Manuel Rodríguez “Rodri” apunta:

Primero fueron las fiestas del colegio, luego la Revista *Enlace* y otras revistas. Tocando con unos, con Steve Roland un cantante (era actor, mal actor y tampoco buen cantante, pero vino aquí a España) estaba cantando y se movía mucho y la gente empezó a bailar, salió un cura en La Salle, haciendo así [diciendo no con el dedo], avanzando por todo el pasillo, Steve Roland se paró, nos paramos todos y se suspendió la canción. (J.M. Rodríguez, comunicación personal, 13 de Enero, 2017)

Pero el primer festival profesional importante en este sentido será el Festival del Price. Estos Festivales, organizados por Miguel Ángel Nieto¹¹, tienen una importancia fundamental ya que son los primeros realmente profesionales y los primeros que tienen gran alcance mediático. José Ramón Pardo nos ilustra al respecto:

Empezó en Noviembre del 62 y terminó en Febrero del 64. Eso ya fue la primera profesionalización, la primera vez que se cobraba al público por ir, no pagaban a los músicos, pero había publicidad, había carteles en la calle, era más importante, y allí empieza a ser mucho más profesional. Los grupos allí, si los iban a contratar es que son buenos, si no no, si son muy buenos ya no quieren ir porque no cobran, pero es el primer escaparate importante. Lo anterior eran festivales de colegio, allí empezaron a surgir grupos, ahí van los cazatalentos de las compañías de discos a buscar artistas porque se dan cuenta de que hay un nuevo fenómeno y ahí empiezan a fichar. (J.R. Pardo, comunicación personal, 4 de Noviembre, 2016)

En breve el fenómeno musical toma fuerza y se comienzan a organizar los primeros Festivales de Juventud, donde los jóvenes pueden disfrutar de los nuevos ritmos. Las salas de fiestas también abren sus puertas a los nuevos músicos. Como explica Agustín Rodríguez:

Nos grabaron allí un disco y nos metieron a trabajar a diario en un club en esa misma calle que se llamaba *Alex club*. Allí estaban Mari Carmen y sus muñecos, otras veces José Luis Moreno, estaba Pajares que estaba empezando, había una orquestita italiana y nosotros. Nos instalamos en Madrid en una pensión que se llamaba *Pensión Italia*, una habitación para dos y de allí a *Alex Club* que estaba

11 Ver entrevista a Miguel Ángel Nieto.

al lado a ensayar y a tocar, todas las canciones que hubiera, lentas, rápidas, nuestro smoking todas las noches. Tocábamos tarde y noche. (A. Rodríguez, comunicación personal, 20 de Enero, 2017)

Como vemos en la tabla anexa todos los entrevistados dan fe de la importancia que tienen los circuitos de música en directo para el establecimiento de la música pop en España.

2.7. *Los Festivales de la Canción*

En el año 59 comienzan a celebrarse los primeros Festivales de la Canción organizados en España a imagen y semejanza del Festival de San Remo. Las principales emisoras apoyan este fenómeno al que se le da prioridad desde las más altas instituciones del país con el fin de promocionar el turismo. Los Festivales de la Canción juegan un papel muy importante para la promoción de compositores e intérpretes que consiguen gracias a estos unas altas cotas de popularidad. José Ramón Pardo, José Manuel Rodríguez “Rodri” y Francisco Cervera coinciden en resaltar la importancia de estos eventos.

José Manuel Rodríguez “Rodri” apunta al respecto: “Televisión Española te daba San Remo, primero se veían los antiguos y claro, “¡de repente, hombre!, cuando vinieron los *urlatori* como Celentano, Mina o Milva, ya eran distintos a aquellos tenores, y cambió San Remo y aquí también fue cambiando” (J.M. Rodríguez, comunicación personal, 13 de Enero, 2017).

Francisco Cervera nos cuenta su experiencia:

He estado en los tres grandes festivales de Europa. He estado en *Eurovision* haciendo coros con Sergio y Estívaliz, con Juan Carlos Calderón, he estado en el *Midem de Cannes*, rodeado por Elton John, Tina Turner, charlando con Eric Burdon, Cat Stevens. Hemos tenido de teloneros en Yugoslavia a Mungo Jerry cuando estaban de moda con “In the Summertime”, teloneros de Agua Viva, tremendo. (F. Cervera, comunicación personal, 3 de Febrero, 2017)

2.8. *La Radio Musical*

Todos los entrevistados coinciden en que la radio musical es fundamental para la introducción y difusión del pop en España. Esta afirmación será desarrollada en el siguiente apartado.

Principales vías por las que penetra y se difunde la música popular en España

Entrevistados	Músicos Hispano americanos	Músicos Extranjeros	Prensa Musical	Cine Musical	TV Musical	Circuitos de Música	Festivales de la canción	Radio Musical
F. Cervera	x				x	x	x	x
A. Niharra			x		x	x		x
M.A. Nieto		x	x			x	x	x
J. Ordovás			x	x				x
J.R. Pardo	x		x	x	x	x		x
R. Revert	x		x			x		x
A. Rodríguez		x	x	x	x	x		x
J.M. Rodríguez				x	x	x	x	x

3. La radio como principal impulsora para la introducción y difusión del pop en España

Dentro del papel fundamental que juega la radio para el nacimiento del pop Español podemos distinguir cuatro vías de actuación. En primer lugar destaca la importancia de este medio para que la música popular urbana llegue a oídos del público. En segundo lugar destacamos el papel de la radio como inspiradora para que los jóvenes músicos se decidan abordar este repertorio. Una vez que aparecen los primeros músicos autóctonos dispuestos a interpretar este repertorio e incluso a aventurarse a componer sus propias canciones siguiendo este estilo, la radio ejerce de impulsora de los mismos, promocionándolos a través de las ondas tanto en directo como programando sus primeras grabaciones. Por último cabe destacar el papel de la radio como impulsora del incipiente mercado discográfico.

3.1. El papel de la radio como vía de introducción del pop en España

Como queda expuesto en el apartado de la Radio musical los primeros programas que empiezan a programar esta música aparecen a finales de los años 50 y principios de los 60 despertando la afición de los jóvenes oyentes por este nuevo repertorio. Muchos de los entrevistados coinciden en que la primera noticia que tienen al respecto la conocen por este medio. Como apunta Ordovás:

Yo estaba con el dial todo el día así, viendo a ver que podía escuchar y entonces ahí de pronto te encontrabas una emisora con música, que no sabías cual era y podía ser perfectamente la de la base americana de Torrejón o de Morón. O sea que yo creo que a través de la radio fue como nos

enteramos. (J. Ordovás, comunicación personal, 3 de Febrero, 2017)

Al preguntarle a José Manuel Rodríguez cual fue su primer contacto con la música pop afirma: “A través de la radio” (J.M. Rodríguez, comunicación personal, 13 de Enero, 2017).

Como expone Revert: El primero que yo recuerdo era el programa que es el que me aficionó a mí a la música, se llamaba *Boîte* y lo hacía Ernesto Lacalle en Radio Intercontinental y era los sábados por la noche, si no recuerdo mal era a las 11 de la noche, yo lo oía porque mis padres se iban todos los sábados al cine y yo me quedaba con mi hermano en casa y poníamos la radio, poníamos el programa este y allí, lo disfrutábamos porque sólo ponía música americana, entonces ahí le cogí el cariño. (R. Revert, comunicación personal, 23 de Febrero, 2017)

3.2. El papel de la radio como inspiración para interpretar música pop

Los primeros compases de rock and roll se escuchan en España principalmente a través de la radio. Muchos jóvenes comienzan a aficionarse a este nuevo estilo, pero algunos de ellos no se conforman con ser agentes pasivos e inspirados por la radio deciden dar un paso más, deciden interpretar esa música ellos mismos. Las canciones radiadas son las primeras que interpretan, una vez asimilado el estilo deciden hacer sus propias composiciones.

Como afirma Francisco Cervera: “Había música ambiente de la radio y de repente escuché Apache por los Shadows, “¿Qué es esto?” Y dije “yo tengo que aprender a tocar esto” ¡La guitarra eléctrica y el sonido aquel!” (F. Cervera, comunicación personal, 3 de Febrero, 2017).

José Ramón Pardo apunta:

Ellos eran los guías que nos ponían lo que ellos consideraban bueno, segundo, porque esos discos no salían en España, los aprendíamos de la radio y además no había casetes ni nada, había que oírlos, había que escucharlos y lo aprendíamos oyéndolo en la radio, a la segunda vez y a la tercera, buscándole el tono y esas cosas. (J.R. Pardo, comunicación personal, 4 de Noviembre, 2016)

José Manuel Rodríguez Rodri contesta a la siguiente pregunta:

¿Y cuáles fueron las primeras influencias para hacer música?

José Manuel Rodríguez: “Influencia, el cine poco porque se estrenaban pocas películas. En principio fue la radio sobre todo ponemos a nuestro Ángel Álvarez” (J.M. Rodríguez, comunicación personal, 13 de Enero, 2017).

3.3. El papel de la radio como promotora de los primeros músicos del pop Español

Una vez establecidos los primeros conjuntos y solistas de pop autóctonos la radio les apoya radiando sus discos y fomentando sus actuaciones en directo. Algunos grupos incluso se forman gracias a la radio como en el caso de Los Relámpagos o son bautizados en un programa de radio como los Pekeniques. A colación de este último hecho tenemos el testimonio de Miguel Ángel Nieto:

Mi hermano tocaba la batería por pura afición y no tenía grupo así que le dije, “Oye este grupo está buscando un batería” entonces mi hermano fue el primer batería que tuvieron los Pekeniques y ahí nace un grupo de rock and roll. La madrina de estos festivales era Carmen Sevilla, un día la llamaron para hacerle una entrevista en Radio Intercontinental, emisora que hoy no existe, pero era de Serrano Suñer. Entonces había un locutor espléndido de la época, maravilloso, Ángel de Echenique, que invitó a Carmen Sevilla, y ella no sabía qué hacer en un programa cara al público, porque era como se hacían los programas y entonces dijo, “Yo he cantado ya en el instituto con este grupo” y les llamó, “Oye, ¿me acompañaríais en una actuación en Radio Intercontinental?”, y ellos encantados de la vida. Ángel de Echenique dijo, “¿Cómo vamos a presentar a Carmen Sevilla con los hermanos Sainz y su conjunto?” y como estos eran uno críos, porque éramos todos unos críos, este dijo, “Os vamos a llamar los Pekeniques” y entonces presentaron, Carmen Sevilla y los Pekeniques fue la primera actuación que hicieron. (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017)

Muchos de los principales programas de música juvenil hacen programas cara al público en los que se ofrecen actuaciones en directo, los grupos son promocionados gracias a estos espacios.

Como apunta Francisco Cervera:

Las emisoras de radio fueron las que empezaron a ayudar mucho (...) haciendo programas de música en directo, yo he tocado en un montón pero no me atrevería a decirte los nombres (...) había público, tocábamos y se hacían comentarios (...) la radio impulsó mucho, la radio Intercontinental, radio Juventud, radio España, todos estos hacían programas. Yo tenía un anillo del *Gran Musical*, un

día lo perdí, si no aún lo llevaría. (F. Cervera, comunicación personal, 3 de Febrero, 2017)

La experiencia de Agustín González es parecida: “Nosotros inauguramos *El Gran Musical*, con Martín Blanco (...) entonces la radio era el motor de todo esto. Entonces en el momento en el que empezaba a sonar un disco en la radio ya te hacías famoso” (A. Rodríguez, comunicación personal, 20 de Enero, 2017).

3.4. *El papel de la radio para el florecimiento de la industria discográfica*

Gracias a la promoción que de esta música se hace a través de la radio la afición crece entre los jóvenes oyentes, esto no escapa a las discográficas que por fin se dan cuenta de las posibilidades de este nuevo mercado aún inexplorado.

Jesús Ordovás expone:

Las emisoras los disc jockeys y los programas estaban en Barcelona y Madrid evidentemente, porque es donde estaban las casas discográficas (...) Era una industria muy pequeña, a lo mejor se editaban 500 o 1000 discos la gente que tenía tocadiscos y la gente que tenía dinero para comprarse los discos y puso interés era muy poca aunque los primeros conciertos que se hicieron en Madrid en el circo Price ya daban una idea en los primeros 60, ya daban una idea de que se habían formado muchos grupos y de que la gente ya estaba al tanto de lo que se hacía gracias a la radio, sobre todo a la cadena SER, *El gran Musical* (...) Las discográficas eran un despacho y a lo mejor como mucho con tres personas, eran discográficas con un despacho que recibían los discos de Estados Unidos y llevaban una copia a la emisora para que sonara y poco más. Las compañías hasta que no empiezan a vender más discos en los años 60 únicamente distribuían lo que les llegaba de Estados Unidos, o de Francia, Italia o Inglaterra. Cuando se instala la EMI española, (...) la EMI española es la que en principio ficha a los primeros grupos de Barcelona, estaba instalada en Barcelona y es cuando ya se empiezan a formar los grupos como los Sirex, Los Mustang. Yo creo que EMI es la más importante la que apuesta más, sobre todo en Barcelona. Ficha a los grupos españoles que en principio se dedican a hacer versiones de los éxitos. (J. Ordovás, comunicación personal, 3 de Febrero, 2017)

Además el programa Ángel Álvarez, apoyado por Ramón Areces, presidente de *El Corte Inglés*, consigue que se editen discos de música norteamericana hasta entonces inéditos en nuestro país.

Dicho establecimiento abre una sección dedicada a estos discos.

Miguel Ángel Nieto apunta:

Ángel Álvarez hace una aportación importantísima a la música, porque claro, él se trae una serie de discos que sólo se podían escuchar en su programa y los demás nos teníamos que comer las uñas porque no teníamos la posibilidad y el *Corte Inglés* que entonces estaba dirigido por gentes inteligentes, pues se dio cuenta del chollo y entonces lo que hizo fue patrocinar el programa, reunirse con las discográficas españolas y claro, aquí estaba la RCA y la CBS, es decir que estaban todas las discográficas internacionales. La gente iba a comprar la música de Ángel Álvarez a la sección de discos del Corte Inglés y no los tenía, entonces lo que hizo el *Corte Inglés* era decir, “Hay una muy buena demanda de esta música, vosotros lo tenéis en el catálogo, es decir que no tenéis que hacer mayor inversión que editar los discos y venderlos en España y yo os compro una buena cantidad”, entonces las discográficas empezaron ya a traer, las multinacionales empezaron a traer la música que Ángel Álvarez ponía. Entonces hubo un Boom de venta de discos y nosotros nos colocamos ya en el universo de la música actual, cuando salía un disco en Estados Unidos, a las 48 horas estaba saliendo aquí. (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017)

Los primeros grupos comienzan a grabar títulos que ya han tenido éxito anteriormente a instancia de las discográficas. Estos éxitos lo han sido gracias a la promoción de la radio. Como apunta Jesús Ordovás:

La mayoría de los grupos lo que hace son adaptaciones de canciones que han tenido éxito en Estados Unidos, Francia o Italia, esas versiones las hacen en castellano o algunos en Inglés. Hay grupos que únicamente hacen las versiones en inglés y otros las hacen en español. Y es en los primeros 60 en los años en los que se forman los primeros grupos, se editan los primeros discos y se organizan los primeros festivales. (J. Ordovás, comunicación personal, 3 de Febrero, 2017)

Una vez que las discográficas están establecidas son determinantes para la elección del repertorio de los músicos. Para ilustrar tal afirmación transcribo lo que dicen al respecto Francisco Cervera y Agustín Rodríguez.

Francisco Cervera describe:

Mandaban todo, los pocos grupos que llegaban al siguiente paso que era grabar, ¡Eso era ya! ¡Cuidado!, Hubo grupos muy buenos, muy majos que no llegaron a grabar prácticamente nunca. Entonces cuando llegabas a grabar te imponían lo qué tenías que grabar. Tú venías a lo mejor con una canción tuya, con versiones rockeras y te decían que no, tenías que hacer una cosa mucho más blandita, siempre recortándote. (F. Cervera, comunicación personal, 3 de Febrero, 2017)

Agustín Rodríguez apunta:

Se metían en todo, yo por ejemplo no quise grabar “Mañana Mañana”, yo decía “Pero bueno, esto no nos pega a nosotros”, nosotros somos más rockeros, yo soy un tío más rockero todavía que el pop. Nos decían, “Es que esto no lo vamos a sacar en España, lo vamos a sacar en Sudamérica”, era una versión, “Bueno, vale” y siempre hacíamos versiones. (...) escogían..., por lo que querían a los Ángeles Azules es por lo que vieron en el *Alex Club*, vieron que versionábamos muy bien a los Beatles. (A. Rodríguez, comunicación personal, 20 de Enero, 2017)

El pop va tomando fuerza en España y aunque las discográficas siguen obligando a sus artistas a grabar versiones progresivamente les van permitiendo añadir sus propias composiciones. Como apunta Agustín Rodríguez:

Pero rompimos ese orden, porque todas las caras B sí eran nuestras, “Te Presentí”, “No pienses”, “Monotonía”, “Los Ángeles cantan”, “Sueños”, pero siempre la cara A era una versión impuesta por ellos, hasta que ya llegó “Mónica” y fue un pelotazo (...) Claro, tuvieron que rendirse en “Momentos”. (A. Rodríguez, comunicación personal, 20 de Enero, 2017)

En la época que estamos estudiando los grandes locutores de radio musical eligen su propio repertorio, las discográficas proponen pero ellos disponen, esto cambiará años más tarde cuando empiecen a funcionar las radio fórmulas. José Ramón Pardo nos relata: “Antes de las Radio Fórmulas había libertad total por parte del locutor, yo he trabajado mucho en esa época y nunca tuve ninguna presión” (J.R. Pardo, comunicación personal, 4 de Noviembre, 2016).

Otra de las aportaciones de la radio a las casas discográficas es el del capital humano. Muchos profesionales que se inician en la radio serán los encargados de regir las casas discográficas. A este respecto Niharra apunta: “Salaverri pasó de *Caravana* a la casa Hispavox me parece, en plan de

gerente, directivo de grabadoras, de casas discográficas” (A. Niharra, comunicación personal, 24 de Febrero, 2017).

Miguel Ángel Nieto recuerda que el gran productor musical Rafael Trabuchelli trabaja anteriormente en la SER: “Jesús Alarcos, Rafael Trabucchelli, todos ellos eran músicos, los montadores musicales, todos leían partituras y tocaban un instrumento” (M.A. Nieto, comunicación personal, 13 de Enero, 2017).

La radio como principal impulsora para la introducción y difusión del pop en España

Entrevistados	Principal vía de introducción del pop	Principal vía para la aparición del pop Autóctono	Principal vía para la promoción del pop Autóctono	Principal impulsora de la industria discográfica
F. Cervera	x	x	x	
A. Niharra	x		x	x
M.A. Nieto	x	x	x	x
J. Ordovás	x	x	x	x
J.R. Pardo	x	x	x	x
R. Revert	x	x	x	x
A. Rodríguez		x	x	
J.M. Rodríguez	x	x	x	x

3.5. Los programas y locutores de radio más relevantes para la introducción y difusión del pop en España.

Casi todos los entrevistados señalan como principales programas *Boîte* de Ernesto Lacalle, *Discomanía* de Raúl Matas, *Caravana Musical* de Ángel Álvarez, *El Gran Musical* de Tomás Martín Blanco y *Nosotros los jóvenes* de Miguel Ángel Nieto. En el cuadro que aparece al final de este apartado vemos los principales programas nombrados por nuestros entrevistados. Hay que matizar que la mayoría de los entrevistados pertenecen al ámbito de Madrid por lo que los principales programas señalados por la mayoría de los entrevistados, salvo Ordovás, se circunscriben al panorama

Madrileño. Pero como queda demostrado en el apartado de la radio musical, los programas de radio de otras ciudades como Barcelona, Sevilla, Valencia o Zaragoza son así mismo fundamentales para la gestación de la música popular urbana en España.

Los programas y locutores de radio más relevantes para la introducción y difusión del pop en España

Entrevistados	<i>Boîte de Ernesto Lacalle</i>	<i>Caravana Musical de Ángel Álvarez</i>	<i>Discomanía de Raúl Matas</i>	<i>Nosotros los Jóvenes de Miguel Ángel Nieto</i>	<i>El Gran Musical de Tomás Martín Blanco</i>	Otros Programas
F. Cervera		x	x	x	x	Radio Intercontinental, Radio Juventud, Radio España.
A. Niharra		x	x			
Miguel Ángel Nieto		x		x	x	
J. Ordovás		x	x		x	Programas de Barcelona, Radio Vida de Sevilla Radios de las bases americanas
J.R. Pardo	x	x	x			Pepe Palau
R. Revert	x	x	x		x	Pepe Palau
A. Rodríguez					x	Radio Granada
J.M. Rodríguez	x	x	x			Radio Torrejón (Base Americana)

4. Principales pioneros del pop en España

Algunos de nuestros entrevistados describen a los principales músicos pioneros del pop en España. Ordovás resume el panorama musical español del momento de este modo:

El Dúo Dinámico fueron los primeros y después los Sirex en Barcelona. En Madrid fueron los Estudiantes y los Pekenikes y luego los Brincos. En Barcelona pues empezaron los Sirex, Los Mustang, Los Salvajes, Los Cheyenes. Esos fueron los primeros grupos en hacer rock and roll, todos ellos en los primeros 60, aunque yo creo que los primeros fueron el Dúo Dinámico. (J. Ordovás,

comunicación personal, 3 de Febrero, 2017).

5. Importancia del papel de la música pop para el nacimiento de la identidad juvenil

El impacto de la música popular urbana impulsada por la radio musical se deja sentir a nivel sociológico. Es en este momento cuando los jóvenes de este país comienzan a reivindicar su lugar dentro de la sociedad. La música se convierte en la principal seña de identidad de este colectivo que defiende unos nuevos valores alejados ya de los preceptos heredados del régimen. Este particular queda desarrollado en el apartado de sociología de la música popular urbana con sus correspondientes citas extraídas de las entrevistas. Podemos observar en el cuadro expuesto al final de este apartado las opiniones que a este respecto tienen los entrevistados. Todos los entrevistados están de acuerdo en que la música se convierte en la principal seña de identidad de la juventud, identidad que surge en este momento con una fuerza inusitada.

Importancia del papel de la música pop para el nacimiento de la identidad juvenil

Entrevistados	Creación de una identidad Juvenil	Choque generacional con las familias	Choque generacional con la sociedad	Choque generacional con los poderes fácticos
F. Cervera	x	x	x	x
A. Niharra	x			
J. Ordovás	x	x	x	x
M.A. Nieto	x	x	x	x
J.R. Pardo	x	x		
R. Revert	x	x		x
A. Rodríguez	x	x	x	x
J.M. Rodríguez	x			x

4.4. Análisis del Impacto de los principales programas de la radio musical juvenil en la industria discográfica

4.4.1. Análisis del Impacto de *Discomanía* en la Industria Discográfica

Como hemos visto en el apartado de la Radio Musical, uno de los programas pioneros que tiene mayor implicación en la gestación del fenómeno de la música juvenil en España es *Discomanía*, el famoso espacio que Raúl Matas conduce en la S.E.R. Para ratificar esta afirmación me dispongo realizar un estudio en el que barajaré una serie de datos cuantificables con el fin de ofrecer un análisis que demuestre desde un punto de vista absolutamente objetivo tal afirmación. El primer paso para realizar este análisis ha sido obtener las listas de éxitos de dicho programa. Para ello he consultado La Revista *Ondas* entre los años 1959 y 1965, ya que en esta aparece a partir del 1 de Marzo de 1959¹ una sección denominada *Discomanía* en la que se ofrecen noticias de todo tipo acerca de este programa redactadas por el propio Raúl Matas. En este apartado se ofrece con una frecuencia mensual (aunque no regularmente) el listado de las 10 canciones más votadas por los oyentes. En cuanto al número de éxitos reflejados, varía según el mes, suelen aparecer los 10 primeros bien reseñados, en ocasiones la lista se alarga hasta 15 pero esto no es habitual, a partir de 1960 se reseñan además (aunque no siempre) los 10 o 20 números siguientes, aunque sin una información completa. Me he decantado por realizar este estudio con los 10 primeros éxitos ya que me parece suficientemente representativo.

A partir de 1966 este listado deja de aparecer en la Revista *Ondas* ya que la sección musical pasa a ser ocupada por otro programa fundamental, *El Gran Musical*, que en este momento alcanza las más altas cotas de popularidad. Afortunadamente he podido conseguir las listas de éxitos de *Discomanía* de los primeros meses del año 1966 consultando otra fuente, la revista *Discomanía*, editada por el propio Raúl Matas que en una nueva etapa² nos ofrece dichos datos. En estos listados se da una información muy interesante para este estudio, ya que se recogen mes a mes los éxitos más votados por los oyentes detallando el título, el compositor, el país de origen de la canción y los intérpretes que la versionan. A partir de Enero de 1962 se ofrece además la fecha en la que el tema se escucha por primera vez en el programa. En el año 1965 encontramos en ocasiones la editorial musical a la que pertenece el título en cuestión.

1 Matas, R. (1º Quincena de Marzo de 1959). *Discomanía*. Revista *Ondas*. p.25.

2 Ver apartado de Revistas Musicales

Tabla Anual de Éxitos

Una vez obtenidos estos datos y transcritos a su correspondiente tabla he elaborado una tabla general anual que recoge todos los éxitos y que los ordene según los siguientes parámetros:

1. La posición máxima alcanzada por cada título en la lista de éxitos mensual, listando en primer lugar todos los títulos que alcanzan el puesto 1º, después se agrupan los que llegan al número 2º, al número 3º etcétera, hasta concluir en el puesto número 10.

2. Los empates en la agrupación de los títulos de cada uno de los puestos se resuelven del siguiente modo:

2.1 El número de meses que cada título ocupa el puesto máximo alcanzado.

2.2 El total de meses que se mantiene en la lista de los 10 mejores puestos.

2.3 En el caso de empate se ordena según la primacía de los puestos alcanzados durante los meses que permanece entre los 10 mejores.

2.4. Si aún así persiste el empate se ordena por antigüedad en el puesto.

Esta fórmula está inspirada, aunque no es exactamente igual, a la aplicada en el top 50 de Caravana realizada por los miembros de *caravaneros.wikispaces*

Tabla Anual de Impacto

Una vez obtenidos estos datos he procedido a realizar una segunda tabla en la que poder observar objetivamente el impacto de estos títulos en la industria discográfica en su momento y a lo largo de los años. Para ello, en primer lugar he acudido a la lista de éxitos comerciales anuales desde el año 1959 a 1966. Esta lista es la elaborada por Fernando Salaverri en su obra *Sólo Éxitos*³1959-2012. Me he decidido por estos datos ya que en mi periplo por encontrar una lista objetiva de ventas, he acudido a las tres instituciones más importante a este nivel que existen en este país, SGAE⁴ AIE⁵ y Promúsicae⁶ y en todos los casos me han remitido a esta obra, de hecho las tres sociedades son patrocinadoras y han cedido los datos necesarios para la elaboración de las listas. En segundo lugar he acudido a diversas fuentes con el fin de reseñar el número de versiones que se han hecho de cada tema. Para ello he consultado la *Guía ilustrada del Pop Español de los años 60* de Juan Carlos Irigoyen Pérez⁷,

3 Salaverri, F. (2005). *Sólo éxitos: año a año: 1959-2002*. Iberautor Promociones Culturales.

4 Sociedad General de Autores y Editores.

5 Sociedad de Artistas, intérpretes y ejecutantes de España.

6 Productores musicales de España

7 Irigoyen Pérez, J. Carlos (2016). *Guía ilustrada del Pop Español de los Años 60*.

libro en el que se recopilan los EPs y SGs publicados en España durante estos años, *Catalogue of Spanish EP's (1954-1968)*⁸ y *Ellos solos. Catálogo de E.P.'s 1955-1972 vol. 2º* de John Hudson y las páginas de internet a 45 r.p.m¹⁰, discogs¹¹ y la fonoteca¹². La razón por la que he utilizado como base los EP's y SG's frente a los LP's es porque en esta época apenas se da este último formato.

La Tabla de Impacto anual está ordenada según la Tabla de Éxitos Anual a la que se añaden los siguientes datos:

Número alcanzado en el orden de la Tabla anteriormente expuesta, añadiendo si es el caso, el número alcanzado en otros años (en ocasiones un tema aparece en más de un año) y el número alcanzado en *Caravana Musical*, si es que hay coincidencias.

Número alcanzado en la lista de ventas anuales en España.

Número de versiones de ese tema editados en España. Para realizar dicho cómputo he acudido a las fuentes citadas en la página anterior. No he incluido en la cifra final las versiones recogidas en *Discomanía* si no aparecen en alguna de las otras fuentes ya que muchos *covers* no se editan en nuestro país.

Versiones Traducidas. Me parece interesante reflejar las versiones traducidas ya que esto ofrece una información valiosa a la hora de medir el impacto que en España tiene una determinada canción.

Año de Edición en España y casa discográfica. Sobre la Industria Discográfica en España hay muy poca información por lo que me parece fundamental recoger este dato.

Año de la última edición. Una canción puede seguir teniendo vigencia en la actualidad, el mejor modo de observar si esto es así es investigar cual ha sido la última edición del tema en cuestión. Para realizar esta consulta he utilizado básicamente la base de datos de discogs¹³.

A continuación voy a realizar un análisis comparativo de dichos datos con el fin de estudiar el calado de los títulos emitidos en el programa *Discomanía*, de este modo podemos obtener una información objetiva acerca del impacto real del programa con respecto a la industria discográfica.

8 Hudson, J. (2001). *Catalogue of Spanish EP's (1954-1968)*. Magariño.

9 Hudson, J. (2001). *Ellos solos. Catálogo de EP's 1955-1972 vol 2*. Magariño.

10 <http://www.a45rpm.com>

11 <http://www.discogs.com>

12 <http://www.lafonoteca.net>

13 <http://www.discogs.com>

Análisis del Impacto de los Éxitos de Discomanía en 1959

Coincidencias con el Top Venta de 1959

En primer lugar vamos a comentar las coincidencias con respecto a los discos más vendidos del año. En la tabla de referencia la columna de Top de *Discomanía* está situada a continuación de la columna del Top Venta con el fin de poder observar con mayor facilidad las coincidencias que se puedan dar. En la lista de canciones vemos que puede aparecer varias veces el mismo número de top venta, eso es debido a que está confeccionada con EP's y SG's y por lo general está referenciado más de un tema. Aunque señalo el n° de top en la Tabla cada vez que aparece, para realizar este estudio sólo lo contabilizo una vez.

Si observamos las coincidencias podemos constatar que 18 de los 20 éxitos están presentes en la lista de *Discomanía*, hay un 90 % de coincidencias. Los únicos éxitos que no aparecen en el Top 10 de *Discomanía* son “Las chicas de la Cruz Roja”¹⁴ interpretada por Ana María Parra y “Ay cosita linda” de Nat King Cole¹⁵, estos dos títulos también están presentes en el programa radiofónico aunque no alcanzan los primeros puestos, con lo que podemos afirmar que el número de coincidencias es de un 100%. Si comparamos la posición de los éxitos, esta varía algo, pero los primeros puestos coinciden prácticamente. Queda demostrado por tanto que el impacto de *Discomanía* en la industria discográfica ya en su primer año es enorme. Se podría alegar que es el programa el que va a rebufo de lo que venden las casas discográficas, pero como queda demostrado en este estudio¹⁶ ocurre al contrario, ya que Raúl Matas es pionero a la hora de lanzar muchos temas que de otro modo no llegarían a oídos del gran público. Como hemos explicado en el apartado de radio musical, el comunicador tiene libertad a la hora de elegir el repertorio que emite, es cierto que tiene contacto con las casas discográficas internacionales que le proponen sus productos, pero estas no ejercen ningún tipo de presión, por lo que el contenido del programa es el seleccionado por el locutor según su criterio personal. Afortunadamente aún queda lejos el sistema de *radio fórmula*¹⁷ manipulado por intereses o *payolas*¹⁸.

14 n° 11 en los éxitos de Marzo. Matas, R. *Discomanía* (15 de Abril de 1959). Revista *Ondas*, p. 35.

15 n° 15 en los éxitos de Marzo. Matas, R. *Discomanía* (15 de Abril de 1959). Revista *Ondas*, p. 35.

16 Ver apartado de entrevistas.

17 Ver apartado de entrevistas.

18 Payola: El término viene de la contracción del inglés *pay* y la casa discográfica Victrola, describe la dudosa práctica de recibir dinero a cambio de promocionar a un artista o un tema en particular.

Procedencia del estilo musical de los Títulos

Analizaremos ahora la procedencia de los éxitos, ya que puede arrojar luz acerca de la progresiva influencia de la música norteamericana, germen para el nacimiento y difusión de los *ritmos modernos* en nuestro país. Más que centrarme en la nacionalidad de los mismos me centraré en la procedencia de la influencia del estilo de la canción, es decir, en la procedencia de sus elementos estructurales. Según esto podríamos clasificar los títulos del siguiente modo:

Temas de influencia Afroamericana: Son los títulos propios del estilo objeto de este estudio. Como hemos descrito en anteriormente, a finales de los 50 comienzan a desembarcar, procedentes de Estados Unidos los primeros compases de rock and roll y derivados, cuyos principales adalides en nuestro país son Elvis Presley y Paul Anka. A partir del 64 aparece una segunda corriente, procedente en este caso del Reino Unido, que asimila el lenguaje heredado del blues, el *skiffle*, el *rhythm and blues* y el rock and roll de Estados Unidos haciéndolo suyo y sofisticándolo. Sus principales representantes son The Beatles, esta segunda oleada entra con una fuerza inusitada en nuestro país, lo que provoca una verdadera revolución en el mundo de la música y un choque generacional en el ámbito social. En este apartado no incluyo sólo los temas propiamente americanos, sino a todos los títulos que estén compuestos bajo esta influencia, sean españoles, italianos, franceses británicos etc.

Temas de influencia Europea: La procedente principalmente de la tradición europea, cuyos principales exponentes son la *cantinelita* italiana o la *chanson* francesa, que aparecen renovados. Este estilo lo encontraremos principalmente en las obras presentadas en los Festivales de la Canción que tanto se prodigan en estos años y que suelen agruparse bajo la denominación de música ligera.

Temas de influencia Latinoamericana: Como veremos a continuación este repertorio comienza siendo abundante en las listas. El disc jockey lleva realizando *Discomanía* en distintas emisoras de Latinoamérica desde el año 1946, por lo que tiene un vasto conocimiento del repertorio, que no duda en difundir en nuestro país. La música latinoamericana había estado presente anteriormente en las ondas españolas, pero su época dorada se vive en este periodo, gracias principalmente a la influencia de Raúl Matas.

Temas de influencia tradicional española: En este apartado reseñamos las piezas más cercanas al repertorio tradicional español. Hasta la llegada de los pioneros de la radio musical juvenil este estilo es el verdadero soberano de las ondas, pero a partir de este momento deja de serlo.

Esta clasificación no deja de ser una herramienta para el análisis de nuestro objeto de estudio, pero no hay que olvidar que estamos tratando de música, arte que por su propia naturaleza se renueva continuamente, impregnándose de cualquier novedad estilística. No existe la música pura en cuanto a estilo dentro el contexto en el que nos estamos moviendo. Una de las características de la música popular urbana es precisamente la de su permeabilidad e hibridación, propiciada por la acción de los medios de comunicación que actúan difusores de las más diversas tendencias. Por lo tanto encontramos un gran número de obras en cuya composición se pueden apreciar rasgos estructurales de distinta procedencia por lo que algunas obras podrían estar incluidas en varios apartados. En este momento hacemos una clasificación a *grosso modo*, aunque como se verá en el apartado de Análisis Musical existen muchas particularidades a este respecto.

Influencia Afroamericana		Influencia Europea		Influencia Latinoamericana		Influencia tradicional Española	
8	25'8%	11	35'4 %	8	25'8%	4	12'9%

Como podemos observar, el mayor número de títulos pertenecen a la denominada música ligera de procedencia Europea, interpretada por lo general por vocalistas de gran calidad acompañados por una orquesta moderna.

Los temas de influencia afroamericana e hispanoamericana aparecen en una proporción similar. Los títulos Hispanoamericanos están bien representados, la presencia de músicos procedentes de Latinoamérica es mayor de lo que refleja esta estadística, ya que muchos de los principales vocalistas de música ligera proceden de estas latitudes.

Los títulos de influencia afroamericana están ampliamente representados lo que supone toda una novedad en el 59, año en el que es prácticamente imposible escuchar *ritmos modernos* en nuestras ondas. Como vemos el intérprete de este estilo que más éxitos tiene en la lista es Paul Anka. Se trata de un *crooner* norteamericano. Este vocalista interpreta tanto repertorio de rock and roll como de música ligera. Las casas discográficas norteamericanas se apuntan un tanto al “domar” al rebelde rock and roll a través de las voces de intérpretes blancos de voz educada, consiguiendo llevarse parte de las ganancias que el mercado juvenil está generando, pero dentro de los parámetros del *establishment*. No es de extrañar que estas versiones edulcoradas tengan tanto éxito en nuestro país, ya que se trata de música de moderna de calidad, pero sin las “estridentes” propias del rock and roll o el *rhythm and blues* más genuino. El grupo The Platters también tiene presencia en estas listas, se trata

de un grupo de *rhythm and blues* y doo wop, con una gran calidad vocal.

Versiones

El número de versiones nos da la medida del impacto que un título tiene en el mercado discográfico. En este periodo es práctica común que una canción sea grabada por una gran cantidad de intérpretes a instancias de las casas discográficas. En este momento las casas editoras también tienen bastante peso a la hora de gestionar los derechos y la difusión de una composición. En esta época la composición y la interpretación suelen ser oficios independientes, encontramos honrosas excepciones como el caso de Paul Anka, Doménico Modugno o José Luis y su guitarra. Si una canción tiene mucho éxito, por lo general es versionada por múltiples artistas. Nos podemos encontrar con piezas interpretadas en el idioma original pero también son comunes las versiones traducidas, lo que permite un mayor calado en la cultura popular en un país que apenas empieza a abrirse al panorama internacional, esto se agrava en el caso del inglés, idioma casi desconocido¹⁹ en España.

Si observamos la Tabla de Impacto el 96% (30 de 31) de los títulos tienen sus correspondientes versiones. Dentro de las piezas de influencia norteamericana “Diana” es una de las más versionadas, no en vano es el número 1º del top anual de venta, es curioso observar como encontramos versiones de artistas tan dispares como Torrebruno o Horst Wende y sus skiffle boys.

Si observamos la tabla, las canciones con más *covers* son las de influencia europea, esto es principalmente por el gran impacto de los Festivales²⁰ de la Canción tanto de organización extranjera como española. Es precisamente en este año cuando inician su andadura dos de los Festivales más importantes y de mayor recorrido de nuestro país, el Festival de la canción Mediterránea y el Festival de Benidorm, ambos patrocinados por las principales emisoras del país. Un “Telegrama”, “Mi Platerito” y “La Montaña” son éxitos procedentes del Festival de Benidorm y “Piove (ciao, ciao Bambina)” de Domenico Modugno es la triunfadora del Festival de San Remo de 1959, todas ellas son de las más versionadas. También encontramos entre las más versionadas “Come prima”, tema con el que triunfa en toda Europa Tony Dallara. Con respecto a los temas de influencia tradicional española reseño la versión de Pepe Domingo Castaño de la canción “Mariquilla” de José Luis y su guitarra ya que este vocalista es también un gran locutor de radio.

En cuanto a las traducciones, vemos que prácticamente todas las piezas extranjeras aparecen

20 Ver apartado de Festivales de la Canción.

traducidas, sean norteamericanas, francesas o italianas. Incluso podemos encontrar versiones en catalán, como en “Piove” de Modugno. Reseño el curioso caso de “La Montaña” por ser poco común, ya que Andy Russell hace una versión en inglés de esta composición española.

Vigencia de los títulos

Por último he querido recoger en este estudio de impacto la continuidad en el tiempo de las composiciones. A veces una canción tiene mucho éxito en su momento pero pronto cae en el olvido por lo que a la larga no se puede considerar que sea una obra exitosa. Para observar el comportamiento que a este respecto han seguido los hits de *Discomanía* he recogido la última fecha de edición de los mismos. Este dato es revelador, 24 de las 31 canciones, es decir un 77 % , tienen versiones en décadas posteriores, pero lo más curioso es que 20 de estas versiones son posteriores al año 2000, dos pertenecen a los años 90, 1 a los 80 y 1 a los 70. Si se siguen editando es porque hay mercado para ello, esto es aún más reseñable si tenemos en cuenta la precariedad el mercado discográfico actual.

Análisis del Impacto de los Éxitos de Discomanía en 1960

Coincidencias con el Top Venta de 1960

La lista de los éxitos de *Discomanía* de 1960 está formada por un total de 37 títulos. Como vemos el número de títulos que alcanzan el top 10 varía dependiendo del año, esto es debido a que el número de canciones que se mantienen en la lista más de un mes varía a su vez. En el año 1960 volvemos a encontrar muchísimas coincidencias entre *Discomanía* y el Top de discos más vendidos del año ya que 19 de los 20 títulos, un 95 %, están contenidos en los éxitos del programa. El único tema que no está incluido es “El día de los enamorados” interpretado por Monna Bell, que ocupa el puesto nº 20. Si comparamos la posición de los éxitos de estas dos listas, varían un poco, pero los primeros números ofrecen un comportamiento parecido. Encontramos algunos temas que son éxito durante más de un año, en la lista de *Discomanía* de 1960 aparecen éxitos de ventas de 1959, 1960 y 1961. Hay números que se mantienen durante más de un año en listas debido a su gran impacto. Por otro lado la inclusión de Top de venta del año 1961 en la lista que nos ocupa es prueba del vanguardismo de la lista de *Discomanía*, que se adelanta al mercado, lo que demuestra que es la radio la que influye en los éxitos de la industria discográfica y no al contrario. En el año 1960 hace su aparición el mítico programa de Ángel Álvarez, *Caravana Musical*, aquí encontramos tres coincidencias entre los dos programas, de “It’s now or never” de Elvis Presley, “My Home town” de Paul Anka y “Greenfields” de Brothers Four, estos tres temas además son éxitos del Top Ventas.

Procedencia del estilo musical de los títulos

Durante 1960 encontramos de nuevos títulos de la más diversa procedencia.

Influencia Afroamericana		Influencia Europea		Influencia Latinoamericana		Influencia tradicional Española	
14	37'8 %	16	43'2 %	7	18'9 %	0	0%

El primer hecho constatable tras observar esta estadística es que el número de títulos de influencia norteamericana crece significativamente. He incluido en esta sección “Piedad, piedad” (“Pity, pity”) y “Tu beso es como un rock” de Guardiola ya que aunque este cantante es principalmente de corte clásico, los temas que interpreta en esta ocasión pertenecen a este repertorio, la primera es una versión del propio Paul Anka y en cuanto a la segunda, su título la define. En cuanto a representación

de música Latinoamericana sigue estando muy presente aunque este cuadro no lo recoja, ya que son numerosos los intérpretes de estas latitudes. Los Cinco latinos son los más exitosos del momento, no es de extrañar ya que tienen una gran calidad musical. Es muy llamativa la práctica desaparición de la canción española tradicional, *Discomanía* se aleja sensiblemente de la tradición de los programas de radio españoles de los anteriores años.

Versiones

El gran número de versiones que reciben la mayoría de los temas reflejan el impacto que tienen en la industria discográfica. De los 37 títulos 35, un 94 % son versionados. Si observamos la lista original de *Discomanía* comprobamos que si una canción se mantiene varios meses en la lista, en el apartado de intérpretes estos se van incrementando sensiblemente. Los temas más versionados siguen siendo los éxitos procedentes de los Festivales, “Eres diferente”, “Comunicando” y “Luna de Benidorm” son éxitos del festival del mismo nombre, “Xipna agapi mou” es la vencedora del Festival del Mediterráneo. Además se recoge por primera vez un éxito de Eurovisión, “Tom Pillibi” interpretado por Jaqueline Boyer que conoce hasta 14 versiones. España entrará pronto en el anhelado certamen. “Los Chicos del Pireo” se convierte en la canción más versionada del año, en este caso se trata de un tema procedente de la banda sonora de la película “Nunca en Domingo²¹”, algunos de los éxitos más importante de la década de los sesenta proceden de bandas sonoras de películas como veremos con posterioridad. La mayoría de los temas extranjeros tienen *covers* en castellano. En este año encontramos ya al Dúo Dinámico versionando el tema nº 1 de la lista del Top venta, “Adán y Eva” de Paul Anka.

Vigencia de los títulos

En cuanto a la continuidad del impacto de los éxitos en el tiempo volvemos a encontrarnos con ediciones recientes de muchos de estos. Contamos con un total de 28 títulos reeditados, 27 en años posteriores al 2000 y 1 en la década de los 90. Esto quiere decir que un 75 % de las canciones del año 60 emitidas en *Discomanía* han sido reeditadas recientemente, una proporción similar a la del año 1959.

21 Dassin, J. (1960). *Nunca en Domingo*. [cinta cinematográfica]. Grecia: Melina Film.

Análisis del Impacto de los Éxitos de Discomanía en 1961

Coincidencias con el Top Venta de 1961

La lista de de éxitos Discomanía de 1961 está formada por 31 Títulos, comparando estos con el Top venta del mismo año encontramos una coincidencia del 100 % ya que los 20 discos más vendido están recogidos. La posición de los éxitos de las listas varía pero los primeros temas ocupan puestos similares. Encontramos en esta lista éxitos del top venta del año anterior, como “My home town” y “Adan y Eva” de Paul Anka o “Eres Diferente” interpretada por los Cinco Latinos, esto es debido a que dichos éxitos se mantienen en la lista en 1961. También aparecen temas que continúan siendo un éxito en 1962, porque su éxito es tal que se conservan en altas posiciones tanto en el top venta como en *Discomanía*, tenemos como ejemplo “Quisiera Ser” y “Mari Carmen” del Dúo Dinámico, que irrumpen con gran fuerza este año alzándose con las máximas posiciones, algo que seguirán consiguiendo durante varios años. Es reseñable el caso del tema “Michael” de The Highwaymen, ya que aparece en la lista de *Discomanía* en 1961, pero obtiene éxito en el Top Venta en el año 62, una vez más el programa ejerce de visionario, programando temas que triunfan posteriormente. En este año encontramos 8 Coincidencias con el programa *Caravana Musical*, aunque las versiones programadas por Ángel Álvarez siempre son las norteamericanas, 5 de estas 8 versiones ya han sido estrenadas en el programa de La Voz de Madrid en el año 1960, lo que demuestra que *Caravana* es aún más vanguardista que *Discomanía*.

Procedencia del estilo musical de los títulos

En 1961 la lista de éxitos de *Discomanía* está conformada por 31 éxitos, que podemos clasificar del siguiente modo:

Influencia Afroamericana		Influencia Europea		Influencia Latinoamericana		Influencia tradicional Española	
18	58 %	7	22'7%	6	19'3 %	0	0%

Como podemos observar, el avance de la música del nuevo estilo procedente de Estados Unidos es de lo más significativo, gracias a esto encontramos tantas coincidencias con el espacio *Caravana*. El Dúo Dinámico aparece en las listas copando los primeros puestos tanto con temas propios como con versiones de éxitos norteamericanos. Gracias a programas de radio como *El Show de las dos* de Joaquín Serrano se dan a conocer y gracias a *Discomanía* alcanzan un éxito sin precedentes en la

música juvenil. El Dúo Dinámico es el combo más adecuado para propagar los *nuevos ritmos* en España ya que tienen una gran calidad musical y manejan los códigos del nuevo estilo, pero carecen del espíritu rebelde que tanto molesta a los poderes fácticos. Paul Anka sigue siendo el músico de este estilo que más éxito tiene en España junto con Elvis Presley, que curiosamente tiene representación en las listas con sus piezas menos “rockandrolleras”. Los grupos de juegos vocales siguen teniendo representación en las listas, tanto en el estilo folk de The Brothers Four como en estilo doo wop propio de The Marcells. La música ligera propiamente dicha tiene este año menos representación en la lista, aunque sigue estando presente gracias al éxito de los Festivales, es destacable la actuación en San Remo de Adriano Celentano con su rock and roll 24 mila baci lo que causa una verdadera revolución, Celentano es un verdadero intérprete de rock and roll. La música Latinoamericana sigue estando representada más por los intérpretes que por los temas, Los Cinco Latinos siguen siendo los grandes triunfadores. Encontramos por primera vez un tema brasileño entre los 20 más vendidos, la samba “Brigitte Bardot” de Jorge Veiga. *Discomanía* sigue alejada de la música folklórica española, eso no quiere decir que en los temas incluidos no existan elementos estructurales procedentes de nuestra tradición, el propio Dúo Dinámico ofrece muchos ejemplos de esto²².

Versiones

En este sentido se sigue la tendencia de los años anteriores, en este caso las cifras son contundentes, las 31 canciones, el 100 % son versionadas. En estos años algunos de los temas de mayor éxito proceden del mundo del cine, en este año la canción más versionada es “Exodus” tema perteneciente a la película²³ del mismo nombre del director Otto Preminger, también obtiene un gran éxito “Pepe”²⁴ de Shirley Jones, canción extraída de la película del mismo nombre. Entre las más versionadas siguen estando los títulos procedentes de los Festivales de la canción, tenemos los ejemplos de “Enamorada” y “Quisiera Ser”, números 1º y 2º del Festival de Benidorm, Dans les creux de ta main” y “Ta grisa Mata” 1º y 3º premio del Festival del Mediterráneo, “Al di la”, 1º premio del Festival de San Remo y por supuesto “Estando Contigo” el primer tema con el que por fin compite España en Eurovisión, quedando en un honroso 9º puesto. Como vemos, la música ligera aunque está menos representada este año, sigue teniendo vigencia. Entre la música latinoamericana encontramos también

²² Ver apartado de Análisis Musical.

²³ Preminger, O. (1960). Exodus. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: United Artist.

²⁴ Sidney, G. (1960). Pepe. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos/México: Columbia Pictures.

importantes éxitos como “La Novia” de Antonio Prieto o “Moliendo Café” interpretada por Lucho Gatica que obtienen numerosas versiones. Las piezas del nuevo estilo aunque este año tienen más representación no son muy versionadas. Destacan, además del mencionado “Exodus”, “The Green Leaves of summer” y “Greenfields”, ambas de The Brothers Four que naturalmente son traducidas al castellano.

Vigencia de los títulos

De nuevo encontramos una gran vigencia entre los éxitos de *Discomanía*, concretamente 25 de los 31 temas, el 80 %, han sido editados recientes, 23 ediciones han sido realizadas con posterioridad al 2000 y 2 en la década de los 90.

Análisis del Impacto de los Éxitos de Discomanía en 1962

Coincidencias con el Top Venta de 1962

En 1962 encontramos una serie de particularidades en cuanto a las coincidencias con el Top venta. Tenemos un total de 14 coincidencias entre el Top Venta y la lista de los 10 primeros puestos de *Discomanía*. Ampliando el espectro a otros puestos de *Discomanía* (En este año en la revista *Ondas* se recogen también los puestos del 11 al 30) encontramos 3 coincidencias más, “Good luck charm” y “No More” de Elvis Presley, y “El novio de otra” de Connie Francis. “No More” se clasifica en 1963 en la lista de *Discomanía*. De hecho gracias a estos datos obtenemos un total de 17 coincidencias, un 85 %. Seguimos encontrando un alto porcentaje de coincidencias aunque menor que en otros años. No aparecen en *Discomanía* los siguientes temas “His latest flame” de Elvis Presley, “The young ones” de Cliff Richard and The Shadows y “Viens danser le Twist (“Let’s Twist again”) the Johnny Hallyday. La no inclusion en *Discomanía* de este último éxito se explica por la prohibición del twist por parte de la censura de la radio, entra dentro de la categoría de “discos no radiables”. Los discos de twist se pueden adquirir en las tiendas pero no se pueden emitir en la radio.

Procedencia del estilo musical de los títulos

En el año 1962 la lista de éxitos de *Discomanía* está conformada por 36 títulos, que podemos distribuir del siguiente modo:

Influencia Afroamericana		Influencia Europea		Influencia Latinoamericana		Influencia tradicional Española	
22	61 %	9	25 %	5	14 %	0	0%

Por segundo año consecutivo encontramos una proporción considerablemente más alta de *ritmos modernos* procedentes de la influencia Afroamericana. Paul Anka sigue siendo el gran triunfador, por encima de Elvis Presley. En el ámbito nacional el Dúo Dinámico continúa con su hegemonía en las listas. Los temas de *música ligera* procedentes de la tradición musical Europea mantienen una proporción similar a la del año anterior, perdiendo terreno frente al nuevo estilo, pero como veremos en el apartado de versiones, su impacto es notable. La presencia de música Latinoamericana decrece sensiblemente, tanto en temas como en intérpretes, aunque sigue teniendo representación. Los Cinco Latinos y la aparición de los T.N.T. en España permiten que se mantenga esta influencia, aunque muchos de los temas que interpretan, (sobre todo los T.N.T.) van a estar dentro del ámbito de la

influencia Afroamericana. Como vemos la música tradicional española sigue sin representación, no vamos a escuchar a Manolo Escobar en *Discomanía*, por poner un ejemplo, de eso se encargan otras emisoras. Esto no quiere decir que no haya rasgos estructurales provenientes del folklore español en algunos de los grandes éxitos reflejados en la lista, es el caso de “Balada Gitana” del Dúo Dinámico.

En este mismo año comienzan a crearse en el Reino Unido los grupos británicos que en un par de años coparán las listas de éxitos de todo el mundo. Los Rolling Stones, The Animals y la formación clásica de Los Beatles (incorporan a Ringo Starr) se fundan en 1962. En 1962 encontramos 5 coincidencias con respecto al programa *Caravana Musical*, aunque dos de los temas coincidentes pertenecen a la lista de Caravana de 1961, Ángel Álvarez sigue estando a la vanguardia. La lista de *Discomanía* del 1962 no ofrece ningún adelanto en cuanto al Top de éxitos de 1963.

Versiones

De los 36 temas que conforman la lista 31 son versionados, el 86 %. La industria discográfica sigue apostando por los *covers*. El tema más versionado con diferencia es “Cuando Calienta el sol” de los Hermanos Rigual, con un total de 34 versiones, es cierto que en el cómputo incluyo versiones que llegan al año 1992, pero la mayoría se realizan entre 1962 y 1963. Los Festivales de la canción no tienen tanto impacto este año, ningún éxito de Benidorm aparece reflejado en la lista aunque este año nace una gran estrella, un desconocido Raphael triunfa sonoramente ganando varios premios de interpretación. El festival del Mediterráneo se celebra a partir de Septiembre por lo que sus éxitos entran en las listas tardíamente. El Festival de Eurovisión en el 62 tampoco genera ningún éxito y España queda bastante mal situada, en el puesto 13 con la canción “Llámame” de Víctor Balaguer que ni siquiera entra en la lista de *Discomanía*. Una excepción al mal año de festivales la tenemos en el Festival de San Remo. La canción “Tango Italiano” interpretado por Milva, se convierte en un gran éxito internacional, aunque no es la vencedora. Como confirman el gran número de versiones, “Et Maintenant” de Gilbert Becaud cosecha un gran éxito internacional, la *chanson* francesa vive a partir de este momento una época dorada. Entre los éxitos más versionados seguimos contando con música de cine como la banda sonora de Los Cañones de Navarone²⁵, dentro de los *ritmos modernos* los temas más versionados son “Speedy Gonzales” de Pat Boone y “Eso Beso” de Paul Anka. Se mantiene la costumbre de versionar los títulos traduciéndolos al castellano.

25 Lee Tompson, J. (1961). *The Guns of Navarone*. [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Columbia.

Vigencia de los títulos

31 de los 36 Títulos incluidos en la lista de *Discomanía* de 1962 son editados en épocas posteriores, el 86 %, 4 se editan en la década de los 80, 4 en la década de los 90 y 23 con posterioridad al año 2000. Estos datos confirman la longevidad de la música que estamos estudiando, cuyo impacto en la industria discográfica permite que se siga comercializando en la actualidad.

Análisis del Impacto de los Éxitos de Discomanía en 1963

Coincidencias con el Top Venta de 1963

En 1963 encontramos un total de 16 coincidencias, un 80%, entre el Top Ventas y la lista de los 10 primeros puestos de *Discomanía* del mismo año. Si ampliamos la búsqueda incluyendo otros puestos de *Discomanía*, encontramos dos coincidencias más, “Popotitos” de los Teen Tops y “La Hora” interpretada por Alberto, que sumadas a las anteriores suman un total de 18 coincidencias, el 90 %. El comportamiento en cuanto a la posición de ambas listas es similar al de otros años, hay variaciones pero suelen asemejarse en los primeros puestos. Un año más la lista de *Discomanía* contiene la mayoría de los éxitos de la industria discográfica. Este año encontramos 8 coincidencias con *Caravana Musical*, aunque suele haber variaciones en cuanto a la versión del tema emitido en ambos programas, *Caravana* siempre programa la versión original y en *Discomanía* se puede escuchar preferentemente una versión, podemos poner como ejemplos de esto las versiones de 500 Millas de Los T.N.T., Dile (“Tell Him”) de Luis Aguilé o “Sukiyaki” de los Blue Diamonds, frente a las originales radiadas en el programa de *Caravana* de “Peter Paul and Mary”, “The Exciters” y “Kyu Sakamoto” respectivamente. *Caravana* vuelve a estar en la vanguardia emitiendo un año antes temas como “I can’t stop loving you” de Ray Charles. Este año aparecen dos temas cuyo éxito los mantendrá en las listas dos años consecutivos (1963-1964) “Tous les garçons et les filles” de Francoise Hardy y “The Rhythm of the Rain” de The Cascades.

Procedencia del estilo musical de los títulos

La Lista de éxitos de 1963 de *Discomanía* cuenta con 35 títulos que podemos clasificar de esta manera:

Influencia Afroamericana		Influencia Europea		Influencia Latinoamericana		Influencia tradicional Española	
26	74'3 %	5	14'3 %	4	11'4 %	0	0%

La tendencia al alza de los títulos de *música moderna* (de influencia afroamericana) es evidente, por primera vez ocupan casi el 75% de la lista de éxitos. Paul Anka y Elvis Presley siguen siendo los vocalistas más importantes de estas listas. Cabe reseñar que en este año ambos tienen el mismo peso por primera vez, otro signo de la implantación del de los usos del rock and roll en España. Recordamos que aunque Paul Anka es un gran vocalista e interpreta temas de rock and roll, su estilo es más

cercano al de los clásicos *crooners*, Elvis Presley, aunque es igual de versátil, es un vocalista de rock and roll de pura cepa. Encontramos en este año un tema de inspiración folk, 500 Milles, tendencia que se instaura con gran fuerza en Estados Unidos, dando estrellas como Bob Dyland que este año graba “Blowin in the Wind”, algo que pasa inadvertido en nuestro país. Los oyentes de *Caravana* son testigos del éxito de este género, pero en *Discomanía* tienen que conformarse con la versión de T.N.T. de 500 Millas. Desde Francia irrumpe con gran fuerza la que será icono de la música ye-yé, Francoise Hardy, que alcanza un rotundo éxito con “Tous les garçons et les filles”. El rhythm and blues y el soul tienen su representación con Ray Charles y su “I can’t stop lovin you”, este cantante y compositor es uno de los más admirados por los pioneros del pop español, que en los festivales del Price convierten “What I’d Say” en un himno generacional. Los ritmos modernos tienen también un gran peso en Italia, aquí encontramos el tema popularizado por Rita Pavone, “La partita di pallone”. Con respecto a los intérpretes españoles, el Dúo Dinámico siguen siendo los reyes absolutos. Destacamos la llegada a nuestro país de Enrique Guzmán, auténtico pionero del rock and roll mexicano (vocalista de los Teen Tops), que consigue posicionarse con gran éxito en las listas. En 1963 comienzan a tener representación en los 10 primeros puestos de *Discomanía* algunos conjuntos y solistas como Los pájaros locos, Mimo y los Jumps o Gelu. La nueva hornada de jóvenes pioneros, en muchos casos formada a finales de los 50 está dispuesta a asaltar por fin las listas de éxitos. En este mismo año The Beatles editan su primer álbum *Please, Please me*, el fenómeno beat llegará con fuerza a nuestras fronteras en tan solo un año. Los títulos de *música ligera* descienden considerablemente. Parece que el empuje de los Festivales²⁶ pierde algo de fuerza, lo que se refleja en la lista. Así mismo encontramos una tendencia a la baja con lo que respecta a las composiciones de influencia latinoamericana, dentro de este ámbito sigue de moda la música brasileña, sobre todo la *bossa Nova*, tendencia desde los años 50 en el mundo del jazz, y que en los 60 alcanza cierto en su versión menos elaborada. Los intérpretes latinoamericanos vuelven a estar en auge, sobre todo el argentino Luis Aguilé, capaz de versionar en su particular estilo cualquier éxito internacional que se le ponga por delante, desde “Tell Him” de los Exciters hasta “Devil in Disguise” del mismo Elvis.

26 Ver apartado de Festivales de la Canción.

Versiones

La costumbre de versionar éxitos nacionales e internacionales sigue gozando de una gran salud. 31 de los 35 títulos de la lista de *Discomanía* de 1963, un 88 % , son versionados. Al tener la música moderna una mayor representación, es esta la que recibe el mayor número de versiones, que encontramos tanto en idioma original como traducidas al castellano. Las que más versiones tienen son “Tell Him” de The Exciters, y “Free me” de Johnny Preston, este último gracias a la versión de Enrique Guzmán, “Dame Felicidad”. El éxito de Francoise Hardy también se refleja en el número de versiones que recibe, lo mismo ocurre con el hit mundial Sukiyaki popularizado en nuestro país por los Blue Diamonds²⁷, dúo indonesio que triunfa en todo el mundo gracias a su calidad vocal, con un estilo muy cercano al de los Everly Brothers. La música de cine también ofrece grandes éxitos este año, los más importantes son los temas extraídos de la banda sonora de *West Side Story*²⁸, soberbia muestra de cine musical cuya composición corre a cargo del genial Leonard Bernstein, también obtiene un buen número de versiones el tema “Pequeño elefante blanco” (“Baby Elephant walk”) compuesta por Henry Mancini para la película *Hatari*²⁹, queda reseñada en *Discomanía* la deliciosa versión instrumental de Los Pájaros Locos. Con respecto a la música ligera encontramos de nuevo un gran número de versiones procedentes del Festival de San Remo, encontramos los títulos “Uno per Tutte” interpretado por Tony Renis (1º premio) y “Stasera pago Io” compuesta por Modugno, parece ser el único concurso que goza de salud en este año, si exceptuamos el Festival del Mediterráneo, ya que “Se’n va anar” (nº 1 en 1963) es muy versionada a pesar de su polémica elección³⁰, el Festival de Eurovisión este año no genera ningún éxito, Guardiola compite con “Algo Prodigioso” quedando el nº 12 ya que obtiene solamente 2 puntos. También reseñamos el gran éxito de “Chariot” interpretado por Ennio Sangiusto y dentro de la música de influencia latinoamericana el tema “El Pecador”, ambos muy versionados.

Vigencia de los títulos

Este año la vigencia de los títulos es aún mayor si cabe que en años anteriores, de los 35 títulos que conforman la lista 32 son versionados, un 88 %. De estos 23 están editados a partir del año 2000, 5 se editan en la década de los 80 y 3 en los 90.

27 Ver apartado de músicos extranjeros que se establecen en España.

28 Wise, R. (1961). *West Side Story*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer.

29 Hawks, H. (1962). *Hatari*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

30 Ver apartado Festivales de la Canción.

Análisis del Impacto de los Éxitos de Discomanía en 1964

Coincidencias con el Top Venta de 1964

Un año más las coincidencias entre la lista del Top 10 de *Discomanía* y el Top de ventas son muchas. 18 de los 20 discos del Top de Ventas, un 90 %, se encuentran entre los 10 primeros puestos de *Discomanía*. Quedan fuera “Twist and Shout” de los Beatles y “Pregheró” la versión de “Stand by me” que realiza Adriano Celentano, pero si consultamos los siguientes puestos de la lista ambos aparecen incluidos, por lo que podemos afirmar que tenemos una coincidencia del 100 %. Encontramos numerosos éxitos del Top ventas del año 63 que aún se mantienen en la lista de *Discomanía* del 1964. La verdad es que el espacio *Discomanía* no se caracteriza por ser muy dinámico a la hora de la clasificación de los temas, lo es mucho más *Caravana Musical*, que con un Top Semanal (*Discomanía* tiene un Top mensual) ofrece muchas más novedades. En la lista de *Discomanía* de este año se adelanta el éxito del Top venta del 65 “The House of the Rising Sun” de The Animals, confirmando que el programa sigue a la vanguardia. Encontramos 7 coincidencias con *Caravana*, dos de estas se han emitido en el 63 en el programa de Ángel Álvarez, se trata de dos de los mayores éxitos del 64, “If I had a Hammer” y “More”, la primera canción aparece versionada por el mismo intérprete, Trini López, en las dos listas, la segunda se emite en *Caravana* en la versión de Steve Lawrence mientras que en *Discomanía* se promociona una versión traducida al castellano de Enrique Guzmán “Más”. *Caravana Musical* sigue siendo el programa más adelantado del país.

Procedencia del estilo musical de los títulos

La Lista de éxitos de 1964 de *Discomanía* consta de 36 títulos distribuidos del siguiente modo:

Influencia Afroamericana		Influencia Europea		Influencia Latinoamericana		Influencia tradicional Española	
27	75 %	8	22 %	1	3 %	0	0%

Seguimos con la tendencia al alza de los *ritmos modernos* que por fin alcanzan una proporción del 75 % del total de los hits. La presencia de Paul Anka y Elvis Presley disminuye considerablemente, apareciendo una mayor presencia de grupos británicos, que en años anteriores apenas tienen representación, esta tendencia irá in crescendo en los siguientes años, al veterano Cliff Richard and the Shadows se le suman Los Beatles y The Animals y el fenómeno Beatles estalla en breve. En la

lista ya encontramos situados tres temas del cuarteto “A hard days night”³¹, “She loves you” y I want to hold to hand”, de los tres el que obtiene un puesto más destacado es el primero, no es de extrañar, ya que la película del mismo nombre se estrena en España, con el título *Qué noche la de aquel día*, lo que le sirve de promoción. Los Beatles comienzan a tener presencia pero su fama aún no ha llegado a la cumbre que alcanzan en los años venideros, por ejemplo “Twist and shout” está presente en la lista de *Discomania* pero no alcanza la posición del Top 10. The Animals son dignos representantes del nuevo *rhythm and blues* de la *british invasion* y causan un gran impacto en España, sobre todo en los conjuntos catalanes como Lone Star. De Gran Bretaña también nos llega una de las mejores vocalistas de pop de este periodo, Petula Clark. El estadounidense de ascendencia mexicana Trini López triunfa internacionalmente con la versión de “If y had a Hammer” del contestatario Pete Segger. La magnífica composición “Be my Baby” de Phil Spector nos llega en la versión de Les Surf, traducida al castellano “Tú serás mi Baby”. Las corrientes de música moderna francesa e italiana también tienen su representación en las voces de Sylvie Vartán y Rita Pavone. En cuanto a intérpretes españoles continúa la hegemonía del Dúo Dinámico, esto es todo un mérito ya que llevan desde 1960 colocando un tema tras otro en las listas de éxitos. Enrique Guzmán sigue afincado en España cosechando una gran fama. La música de corte más melódico (de influencia Europea) sigue teniendo representación gracias a la gran calidad de intérpretes de *chanson* como Charles Aznavour, Alain Barriere o Adamo y a los éxitos del Festival de San Remo, que sigue siendo referencia en este año. Como podemos comprobar por la estadística, la representación de música latinoamericana desciende al mínimo, no ocurre lo mismo con los intérpretes de estas latitudes que siguen estando ampliamente representados gracias a Enrique Guzmán y a los T.N.T. que han cubierto el hueco dejado por los Cinco Latinos. Con respecto a la música tradicional española, sigue sin haber representación pero existe una tendencia a reivindicar la cultura nacional tanto musical como textualmente en temas como “Mantilla Española” de Enrique Guzmán o “Lo Español” del Dúo Dinámico. En la misma línea encontramos el gran éxito de los Pekenikes que con su versión instrumental de “Los Cuatro Muleros” crean tendencia, este hit lo encontramos también en la lista de Discomanía, aunque no llega a alcanzar el Top 10.

31 Lester, R. (1964). *A hard day's night*. Reino Unido: United Artist.

Versiones

31 de la 36 canciones representadas en el Top 10 de *Discomanía* de 1964 aparecen versionadas, un 86 %. Los éxitos internacionales de influencia anglosajona son muy versionados, apareciendo por primera vez cuantitativamente a la altura de los éxitos de *música ligera*, temas como “If I had a Hammer”, “Be my Baby”, “Tell Him”, “Anyone who had a heart” o “The House of the Rising Sun” rondan las 20 versiones, otro tanto ocurre con los temas de The Beatles. Muchas de estas versiones son en castellano, algunas de estas traducciones no tienen nada que ver con el texto primigenio. España no tiene más remedio que adaptarse al inglés, vemos como algunos conjuntos españoles se atreven con este idioma. Esta tendencia refleja el interés de las discográficas que por fin se rinden a la evidencia, y comienzan a promocionar, junto con las editoras este estilo musical, permitiendo (e incluso sugiriendo) a sus artistas grabar temas “más fuertes”. La *música ligera* sigue recibiendo un gran número de versiones. Aunque su peso ha disminuido cuantitativamente en los últimos años, los títulos que llegan son sonoros triunfos, “Ma vie” de Alain Barriere o “Et pourtant” de Charles Aznavour son claros ejemplos. Con respecto a los Festivales, este es el año de Italia, Emilio Pericoli triunfa en el Festival del Mediterráneo con “Ho capito che ti amo” y una jovencísima Gigliola Cinquetti hace doblete proclamándose ganadora de San Remo y del Festival de Eurovisión con el título “Non ho l’età”. También triunfa en las listas internacionales Gino Paoli con el título “Sapore di sale”, cuyos arreglos corren a cargo del gran Ennio Morricone. La banda sonora de *West Side Story* sigue proporcionando grandes hits, en este caso con el tema “America”.

Vigencia de los títulos

Las cifras siguen siendo contundentes a este respecto, de los 36 éxitos del Top 10 de *Discomanía*, 32, un 89 %, tienen reediciones en España en décadas posteriores. 26 han sido editadas recientemente (con posterioridad al año 2000), 5 en la década de los 90 y 1 en la década de los 80.

Análisis del Impacto de los Éxitos de Discomanía en 1965

Coincidencias con el Top Venta de 1965

Siguiendo la pauta de años anteriores podemos encontrar la mayoría de los discos Top Venta en la lista Top 10 de Discomanía, concretamente aparecen 17 de los 20 títulos, un 85 %, pero llegamos a un 100% de las coincidencias si acudimos a la lista completa en la que se recogen los éxitos del 10 al 30, ya que los 3 títulos que faltan, “N’avouie Jamais” de Guy Mardel, “El Quando” de los Quando’s e “Isabelle” de Charles Aznavour se encuentran entre estos. Entre los éxitos coincidentes encontramos de nuevo “Ma vie” que prolonga su éxito un año más tanto en la lista de *Discomanía* como en el Top Venta. Lo mismo ocurrirá con “Il Mondo” de Jimmy Fontana que entra en el 9º puesto de Top venta este año corroborando su éxito en 1966 con un puesto 17º. Encontramos 5 coincidencias con *Caravana* musical, una de ellas aparece un año antes en el programa de Ángel Álvarez, como viene siendo habitual, se trata de I sould have know better de The Beatles. El resto de los éxitos aparecen el mismo año en los dos programas.

Procedencia de los títulos

En 1965 encontramos en *Discomanía* el mayor número de títulos en el Top 10 de las listas analizadas hasta ahora. Aparecen un total de 43 temas aunque 7 de ellos ya han sido éxito el año anterior. La distribución de las canciones según su influencia es la que sigue:

Influencia Afroamericana		Influencia Europea		Influencia Latinoamericana		Influencia tradicional Española	
29	68 %	12	28 %	1	2 %	1	2%

Como se puede apreciar en el cuadro, los temas procedentes del repertorio pop siguen teniendo preeminencia, en realidad se puede afirmar que esta tendencia sigue creciendo aunque la estadística no lo refleje ya que los elementos estructurales de este estilo se pueden apreciar en la *música ligera* en muchos de los temas como “Poupee de cire poupee de son”, tema con el que triunfa France Gall en Eurovisión y que podemos clasificar más como ye-ye que como canción melódica. Los verdaderos triunfadores de la lista en este año son los Beatles, que consiguen situar 5 títulos entre los más importantes del año, entramos de lleno en la fiebre Beatles que culmina con la visita de los *fab four* a nuestro país, ofreciendo dos conciertos, uno el 2 de julio en Madrid y otro el 3 de julio en Barcelona. La llegada de los músicos es precedida por una campaña de desprestigio que la prensa más adepta

al régimen se encarga de poner en marcha, esta hace efecto y muchos padres prohíben terminantemente a sus hijos asistir al evento por lo que se consigue llenar el aforo sólo a la mitad³². Aun así su calado es de tal envergadura que resulta imparable, los jóvenes músicos españoles toman buena nota de ello como veremos a continuación. Curiosamente Paul Anka y Elvis Presley desaparecen de la lista de éxitos, el *beat* inunda el mercado dejando atrás los viejos compases de rock and roll de los que procede sofisticando el sonido y el lenguaje compositivo³³. The Animals triunfan con “The House of the rising sun”, Petula Clark irrumpe con su “Downtown” y Tom Jones con “It’s no unusual”. Aunque estos dos últimos no pertenecen a la corriente de la british invasion podemos incluirlos dentro del fenómeno del triunfo del Reino Unido en todo el mundo. En España *Discomanía* sigue fiel al Dúo Dinámico que continúa cosechando éxitos, aunque en el Top venta sólo encontramos un hit coincidente. El grupo revelación es sin duda Los Brincos, con ellos el pop español ha alcanzado por fin su mayoría, el LP. del mismo nombre es uno de los hitos de la historia del Pop en España. En este álbum no encontramos versiones sino temas compuestos por el propio grupo, que se encuentra en cuanto a lenguaje y estética muy cercano a los Beatles, pero sabiendo imprimir una personalidad propia a la que no le faltan rasgos propiamente españoles. Johnny and Charley, dos holandeses afincados en España dan “el campanazo” con “La Yenka”, un baile que irrumpe con fuerza y al que le salen multitud de competidores. “La chica ye ye” es otro de los grandes éxitos del momento, que en principio se compone para Luis Aguilé, pero que triunfa gracias a Conchita Velasco y su intervención en la película *Historias de la Televisión*.³⁴ La película logra difundir la etiqueta de ye-ye, nacida unos años antes en el programa de radio *Salut les copains* de Francia, que pone nombre a toda una generación de jóvenes deseosos de modernizarse y de liberarse del contexto reaccionario heredado de sus padres. En la lista también encontramos a Los Pekenikes con una curiosa versión de la “Pretty Woman” de Roy Orbison, titulada en este caso “Linda chica” y los Sirex aparecen con “La Escoba” hit que forma parte de las listas del Top venta de 1966.

La música melódica vemos que se mantiene e incluso repunta, esto se debe a que se sabe adaptar a los tiempos adoptando en muchos casos parte de la estética pop del momento. No es el caso de Aznavour, pero a pesar de su clasicismo su gran calidad le basta para mantenerse entre los mejores

32 Ver entrevista a Rafael Revert

33 Ver Apartado de análisis musical

34 Sáenz de Heredia, J. L. (1965). *Historias de la Televisión*. [cinta cinematográfica]. España: Hesperia Films.

puestos, este año triunfa con uno de sus grandes logros, “Que c’est triste Venise”. Los Festivales vuelven con mayor fuerza, el Festival de Mallorca fundado el año anterior prolonga el éxito de uno de sus títulos más significativos, “Me lo dijo Pérez”. Procedente de Italia encontramos el gran éxito “Il Mondo” de Jimmy Fontana. San Remo consigue incluso un mayor impacto que en años anteriores ya que temas como “Io che non vivo senza te”, de Pino Donaggio, finalista en 1965 será versionado por la británica Dusty Springfield y posteriormente por el propio Elvis Presley, bajo el título “You don’t have to say I love you”, vendiendo millones de copias en todo el mundo. El Festival de Eurovisión ofrece el mayor éxito internacional desde “Tom Pillibi”, con “Poupée de cire, poupée de son” de France Gall, su éxito se debe precisamente a que se trata de un tema más cercano a la música *ye-ye* que a la canción melódica. Conchita Bautista participa con “Qué bueno, qué bueno” quedándose en última posición, con un total de 0 puntos, Europa sigue sin mirarnos con buenos ojos y la canción está un poco desfasada, aunque consigue colocarse en la lista de *Discomanía*. La música Latinoamericana prácticamente ha desaparecido aunque no sus intérpretes, Luis Aguilé sigue copando las listas de éxitos con sus rocambolescas versiones. Por primera vez en muchos años encontramos una pieza de influencia plenamente folklórica española, el éxito “La Luna y el Toro” defendido por Mikaela. Aunque de un modo indirecto, podemos ver rasgos de la música tradicional española en composiciones de los Brincos como “Flamenco”³⁵ y en canciones del Dúo Dinámico como “Esos ojitos negros”.

Versiones

De los 43 temas que conforman la lista de *Discomanía* de 1965, 38 son versionados, más del 88 %. Tanto los éxitos de Música de influencia anglosajona como los de *música ligera* son ampliamente versionados. Dentro de los primeros el que más éxito cosecha en este sentido es Downtown de Petula Clark. Traducido en España por “Chao chao” es versionado por muchos de los nuevos ídolos juveniles, tanto solistas como conjuntos, podemos nombrar dentro de los primeros a Lita Torelló, Gelu o Francisco Heredero y dentro de los segundos a Los Mustang, Los Pájaros Locos, Los Pecos o Los Sirex. Los Beatles son versionados en inglés y en castellano pero no de un modo masivo, como hemos visto anteriormente “The House of the Rising Sun” es otro de los títulos que más covers recibe. El pop francés sigue estando representado por el éxito de Silvie Vartan, “Le plus belle pour aller danser” versionado por algunas de las más representativas chicas *ye-ye* españolas del momento bajo

el título “La más bella del baile”. Rita Pavone sigue estando a la cabeza de las cantantes italianas de *ritmos modernos* con “Che m’importa del mondo”. En cuanto a música pop compuesta en España, “Flamenco” de los Brincos, “La chica ye-ye” defendida por Conchita Velasco y “La Yenka” son las más versionadas. Encontramos otro éxito proveniente del cine, “Goldfinger” tema de la banda sonora de la película de James Bond³⁶. La música melódica obtiene un gran número de versiones, los italianos siguen estando a la cabeza con éxitos como “Il Mondo” de Jimmy Fontana, el 1º premio de San Remo “Se piangi se ridi” de Bobby Solo o el 2º premio del Festival del Mediterráneo “Si chiama María” defendido por Pino Donaggio. Los Festivales vuelven a ser una buena plataforma para la promoción musical. Cabe destacar el enorme éxito que obtiene la canción de raíz folklórica española, “La Luna y el Toro” que es versionada hasta en 22 ocasiones, desde Micky y los Tonys, hasta Mari Fe de Triana, pasando por Marisol.

Vigencia de los títulos

Los títulos del Top de *Discomanía* de 1965 son reeditados en su mayoría en nuestro país. Concretamente 37 de los 43 temas, el 83 %, aparecen en posteriores ediciones. 5 temas son editados en la década de los 90, los 32 restantes son editados con posterioridad al año 2000.

36 Hamilton, G. (1964). *Goldfinger*. [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Metro Goldwyn-Mayer.

Análisis del Impacto de los Éxitos de *Discomanía* en 1966

Coincidencias con el Top Venta de 1966

Llegamos al año 1966 y seguimos encontrando bastantes coincidencias entre la lista de éxitos de *Discomanía* y el Top Venta del mismo año, concretamente el 70 %, 14 de los 20 títulos, están incluidos en las listas del Top 10 de *Discomanía*. Si ampliamos la búsqueda a los siguientes números del top encontramos “Hilo de Seda” de los Pekenikes por lo que podemos sumar una más, alcanzando un 75 % de coincidencias. Este año quedan fuera 4 títulos, pero hay que tener en cuenta que los datos que manejamos son los publicados hasta Junio de 1966. La revista *Discomanía* deja de editarse en Septiembre de este año por lo que no podemos acceder a más datos, eso explica que no esté incluido por ejemplo el gran éxito de los Bravos, “Black is Black” o el hit internacional “Strangers in the night” de Frank Sinatra. De todos modos en Julio de 1966 empieza a emitirse *Los Cuarenta Principales*, hito que establezco como fecha aproximada de cierre de esta investigación. En esta lista encontramos cuatro temas que mantienen posiciones en la Lista desde el año 1965, lo que da la medida de su gran impacto, estos son “Il Mondo” de Jimmy Fontana, “Help” de los Beatles, “Sola” de los Brincos y “El Cohecito” interpretada por los Brisk aunque su autoría pertenece a los Brincos. Solamente encontramos una coincidencia con *Caravana*, el gran éxito internacional “Yesterday” de los Beatles, que como suele ser habitual triunfa en el programa de Ángel Álvarez un año antes. Se puede afirmar que *Caravana* se mantiene durante estos años a la cabeza de la vanguardia en lo que a estrenos musicales se refiere, por delante de *Discomanía*.

Procedencia de los títulos

En el año 1966 la lista de *Discomanía* consta solamente de 24, por lo tanto es la más breve de todas las analizadas hasta ahora, esto es debido a que recoge solamente los datos de los 6 primeros meses del año. Podemos clasificar los temas del modo siguiente:

Influencia Afroamericana		Influencia Europea		Influencia Latinoamericana		Influencia tradicional Española	
15	62'5 %	9	37'5%	0	0%	0	%

Los títulos de música pop siguen ocupando la mayoría de los puestos del top de venta, en realidad muchos de los títulos de música melódica que hemos incluido en el segundo cuadro podrían clasificarse en el primer apartado ya que el nuevo estilo se infiltra en los elementos estructurales de

estas composiciones. Los escasos 6 meses que se recogen en esta lista no permiten que éxitos sonoros como “I can’t get no Satisfaction” y “Little red rooster” de los Rolling Stones, “Un sorbito de champagne” de Los Brincos, “Hilo de Seda” de Los Pekenikes o “Black is Black” de los Bravos no formen parte de la misma, por lo que la proporción de *música moderna* estadísticamente hablando se ve perjudicada. La aparición de cuatro títulos de los Beatles en una lista tan escasa da la medida del alcance de la fama de este cuarteto. Aparecen por primera vez aquí sus grandes rivales, los Rolling Stones que logran situar un hit en los puestos principales. Estados Unidos pierde por segundo año consecutivo su primacía, no encontramos ni a Elvis Presley ni a Paul Anka, la única representante que encontramos es Nancy Sinatra con “These boots are made for walking” compuesta por el gran Lee Hazlewood. Con respecto al panorama nacional el Dúo Dinámico es desbancado del hegemónico puesto detentado desde principios de los 60, los encargados de la hazaña son Los Brincos que con su gran calidad y una campaña publicitaria profesional consiguen situar tres hits en la lista, al que podemos añadir “El cochecito” compuesto por ellos. La música ligera vuelve a estar en boga gracias a la renovación de su lenguaje estructural cada vez más cercano al pop, de hecho en estas fechas esta separación entre *música ligera* y *música pop* en ocasiones es innecesaria. El gran triunfador en este campo es sin duda Raphael. Luis Aguilé también obtiene un gran éxito con “Juanita Banana”.

Versiones

Este año los 24 títulos que conforman la lista de *Discomanía* son versionados, el 100 %. Como vemos, lanzar al mercado numerosas versiones de los títulos que consiguen el éxito sigue siendo un procedimiento habitual en el 66. El caso de las composiciones de los Beatles es muy curioso, como afirma Molero³⁷, la EMI española obtiene un contrato con Brian Epstein, (*manager* de los Beatles) por el que estos editan sus títulos en España con un mes de retraso, dando a su vez permiso para sacar versiones de estos temas (en castellano por supuesto) a los músicos españoles de la casa discográfica un mes antes de que se estrenen las originales. Esta circunstancia favorece económicamente a grupos como Los Mustang, también conocidos como los Beatles españoles que en estos años realizan numerosos *covers* de los cuatro de Liverpool. Los sonidos con más influencia del *rhythm and blues* o el *garage* son adoptados preferentemente por grupos de la hornada barcelonesa como Los Cheyenes, Los Salvajes o Lone Star, en este caso encontramos la versión de Los Salvajes del tema “19th

37 Información Recuperado de <http://lafonoteca.net/grupos/los-mustang/>

Nervous Breakdown” de los Rolling Stones, titulado en castellano ”La Neurastenia.” La música melódica sigue siendo versionada abundantemente. Destaca especialmente “Capri c’est fini” de Herve Villard de la que encontramos nada menos que 28 versiones, una de ellas en catalán. Podríamos decir que este es el año de Raphael, como vemos ocupa el 1º puesto tanto de la lista de *Discomanía* como del top venta con “Yo soy aquel”, tema por el que participa en Eurovisión, llegando a alcanzar un digno 7º puesto. También logra un sonoro éxito con su versión de “El pequeño tamborilero” del que encontramos numerosos *covers*. Con respecto al Festival de San Remo el tema vencedor del año es “Dio come ti amo” de Domenico Modugno, Italia repitiendo la estrategia de 1964 envía el título ganador del Festival a Eurovisión, pero en este caso obtiene un sonoro fracaso quedando en el último puesto, de hecho el tema no queda recogido en la lista de *Discomanía*, en cambio, el 2º premio obtenido por Caterina Casselli con “Nessuno mi puo giudicare” se convierte en un éxito internacional. El conservador jurado de San Remo favorece una canción melódica clásica frente a un tema de corte más moderno como el defendido por Casselli, pero las preferencias del mercado son inversas. En España observamos una renovación en el entorno de Festivales como el de la Canción Mediterránea, donde se proclama vencedor el rockero Bruno Lomas con el tema del Dúo Dinámico, “Como Ayer”. Este tema no queda recogido en la lista de *Discomanía* ya que dicho festival se celebra en Septiembre, pero sabiendo la preferencia de Raúl Matas por El Dúo Dinámico seguramente habría ocupado un puesto destacado en la lista. “Juanita Banana” de Luis Aguilé obtiene un gran éxito y es muy versionada, encontramos covers de músicos tan dispares como Los Gatos Negros o Georgie Dann.

Vigencia de los títulos

De los 24 títulos que encontramos en la lista de *Discomanía* de 1966 19 son reeditados en nuestro país, un 79 %. 2 son editados en la década de los 90 y los 17 restantes con posterioridad al 2000. La longevidad de estos éxitos es sorprendente, ya que estamos hablando en muchos casos de una vigencia de medio siglo.

Análisis Comparativo del Impacto Discográfico de la lista de *Discomanía* entre 1959 y 1966

A modo de conclusión realizaremos un análisis en el que se pueda observar de un modo global la evolución del impacto de las listas de *Discomanía* en la Industria discográfica entre 1959 y 1966.

Coincidencias entre Discomanía y el Top Ventas del Mercado Discográfico

Como hemos observado anteriormente, las coincidencias entre las listas de *Discomanía* y las de los éxitos del mercado discográfico son muchísimas lo que da la medida del gran impacto que este mercado tiene en la industria discográfica. La proporción de coincidencias alcanza el 100 % 4 de los 7 años estudiados, el resultado más desfavorable a este respecto lo encontramos en 1966, en el que encontramos un 75% de coincidencias pero hay que tener en cuenta que sólo recogemos los títulos aparecidos desde Enero hasta Junio, por lo que algunos de los más importantes éxitos del mercado no llegan a posicionarse en las listas, pues su edición discográfica es posterior a la emisión de dicho espacio radiofónico

Versiones

El número de versiones que se realizan de los títulos recogidos en las listas de *Discomanía* es abrumador tanto cuantitativa como cualitativamente. La proporción de temas versionados se mueve entre un 86% y un 100%, esto es indicativo así mismo de la importancia que tienen en el mercado discográfico, que promueve la grabación de dichos títulos ,obligando a sus artistas a interpretarlos a sabiendas de que van a obtener un alto rendimiento económico.

Vigencia de los títulos

Como queda demostrado en la estadística elaborada, la mayoría de los títulos se han editado recientemente, una alta proporción se han publicado con posterioridad al año 2000, en un momento en el que el mercado discográfico está en decadencia, lo que es indicativo del gran calado que estas composiciones tienen en el acervo cultural del país, aún en la actualidad.

Año	Coincidencias del Top Ventas con el Top 10 de Discomanía		Coincidencias del Top Ventas con otros puestos de Discomanía		Coincidencias totales entre el Top 10 y Discomanía	Títulos Versionados editados en España		Títulos editados en décadas posteriores en España	
1959	18 de 20	90%	2 de 20	10 %	100%	30 de 31	96%	24 de 31	77%
1960	19 de 20	95 %	0 de 20	0%	95 %	35 de 37	94 %	28 de 37	75 %
1961	20 de 20	100 %	0 de 20	0%	100%	31 de 31	100 %	25 de 31	80 %
1962	14 de 20	70 %	2 de 20	15 %	85 %	31 de 36	86 %	31 de 36	86 %
1963	16 de 20	80 %	2 de 20	10 %	90 %	31 de 25	88'5%	31 de 35	88'5 %
1964	18 de 20	80 %	2 de 20	10 %	100%	31 de 36	86 %	32 de 36	89 %
1965	17 de 20	85%	3 de 20	15 %	100 %	38 de 43	88 %	37 de 43	83 %
1966	14 de 20	70%	1 de 20	5%	75 %	24 de 24	100%	19 de 24	79 %

Procedencia de los títulos

Gracias a la estadística recogida a continuación podemos observar el comportamiento de los distintos estilos musicales que este programa recoge. Aunque nuestro trabajo versa sobre el pop español en esta lista se recogen títulos de otros estilos musicales, que van perdiendo peso conforme avanza nuestro periodo de estudio, en favor de la música pop, prueba inequívoca de su difusión en el mercado. La música Latinoamericana en principio tiene un gran peso, pero conforme va avanzando el periodo de estudio se va diluyendo hasta terminar desapareciendo. La música de influencia tradicional española apenas tiene cabida en esta lista, *Discomanía* rompe con la dinámica de la programación clásica de la radio española basada en este tipo de repertorio. La música ligera tiene un gran peso en la lista de *Discomanía*, vemos como comienza con mucha fuerza, siendo en el 59 el género más importante dentro de la lista, en los años centrales va perdiendo vigencia, pero repunta en los últimos años gracias en parte a la *modernización*¹ de su lenguaje compositivo en el que se introducen elementos estructurales provenientes de la música pop de influencia afroamericana.

¹ Ver apartado de Análisis Musical.

Por último podemos observar como la música pop va ganando terreno progresivamente, ya que comienza en el 59 ocupando aproximadamente 1/4 de la programación y llega en los últimos años a alcanzar cerca del 75% de los contenidos de la misma. A esta proporción hay que sumarle parte de la proporción de la música ligera (de influencia europea) ya que, como hemos apuntado anteriormente la frontera entre esta y la música pop se va diluyendo.

Año	Influencia Afroamericana		Influencia Europea		Influencia Latinoamericana		Influencia tradicional Española	
1959	8	25'8%	11	35'4 %	8	25'8%	4	12'9%
1960	14	37'8%	16	43'2%	7	18'9%	0	0%
1961	18	58 %	7	22'7%	6	19'3 %	0	0%
1962	22	61 %	9	25 %	5	14 %	0	0%
1963	26	74'3%	5	14'3 %	4	11'4 %	0	0%
1964	27	75 %	8	22 %	1	3 %	0	0%
1965	29	68 %	12	28 %	1	2 %	1	2%
1966	15	62'5%	9	37'5%	0	0%	0	%

Después de lo anteriormente expuesto podemos concluir sosteniendo que *Discomanía* es un programa fundamental para la introducción y la difusión del pop en este país, afirmación que queda confirmada observando el gran impacto que este espacio tiene en la industria discográfica.

4.4.2. Análisis del Impacto de *Caravana Musical* en la Industria Discográfica

Como queda patente en el apartado de La Radio Musical, *Caravana Musical* es uno de los programas de música juvenil que más importancia tiene para el establecimiento de la música popular urbana en España. A pesar de que su alcance es limitado, pues sólo se escucha en Madrid, su impacto es enorme, ya que en este se emiten novedades discográficas en muchos casos inéditas en nuestro país. El espacio de Ángel Álvarez comienza a emitirse en abril de 1960 y desde el principio se convierte favorito de los incipientes rockeros españoles que no se pierden un solo programa a pesar de que la recepción de *La Voz de Madrid*, emisora desde la que se emite dicho espacio, es muy precaria. *Caravana* inspira a músicos y a futuros locutores que se convierten de ahí en adelante en fervorosos aficionados a este tipo de música. Prueba del calado de tal programa en los oyentes es la existencia de un grupo de *caravaneros*, que han creado una página web, *caravaneros wikispaces*, en la que se ofrece una valiosa información sobre el programa, imposible de encontrar de otro modo. Este grupo me ha cedido las listas de éxitos semanales del programa, listado que han reconstruido gracias a una encomiable labor de recuperación que les ha llevado dos años. Me han cedido muy amablemente tanto estas listas como otra elaborada por ellos en la que se recogen los 50 mejores temas anuales basada en las listas semanales. Cualquier aficionado al programa sabe de la existencia de las Series Doradas, que son los temas que permanecieron más de 10 semanas en lista, pero no me he basado en estas porque recogen éxitos que van más allá del periodo de tiempo en el que queda establecida esta investigación (1960-1966).

A continuación voy a realizar un análisis del impacto que tiene este programa en la industria discográfica, para ello voy a basarme en la lista de los 50 éxitos temas anuales anteriormente descritos. Para elaborar dicha lista, los *caravaneros* han seguido los siguientes parámetros¹:

- 1) La posición máxima alcanzada por cada título en el TOP 10 del Caravana Hit Parade.

Se listan primero todos los títulos que hayan alcanzado el puesto número 1, después se agrupan las que llegan al puesto número 2, al número 3, etc. hasta concluir en el puesto número 10.

- 2) Los empates en la agrupación de los títulos de cada uno de los puestos se resuelven teniendo

¹ Recuperado de <http://caravaneros.wikispaces.com/Caravaneros>

en cuenta los siguientes aspectos, por este orden:

a) El total de semanas que cada título ocupó la cumbre alcanzada en el CHP TOP 10.

b) El total de semanas que se mantuvo en el TOP 10.

c) En el caso de que aún apareciesen empates entre títulos, se usaría el método de asignarles una puntuación basada en la posición que ocuparon cada semana de permanencia en el TOP 10. Así, el número 1 recibiría 100 puntos, 99 el número 2, 98 el número 3, etc. La suma de tales puntos para cada título resolvería los empates.

3) Los posibles empates restantes entre 2 títulos se resuelven considerando:

a) La posición más alta obtenida en su semana de entrada al TOP 10.

b) La mejor posición obtenida en el Billboard Hot 100 ó Bubbling Under The Hot 100.

A los títulos que lleguen a los máximos puestos en las primeras semanas del año, se les suman las semanas que permanecieron en el CHP TOP 10 durante el año precedente. Así mismo, a los títulos que lleguen a los máximos puestos en las últimas semanas del año se les suman las semanas del siguiente año.

Tabla de Impacto de Caravana Musical en la Industria Discográfica

Con los datos extraídos de dicha lista he procedido a realizar una tabla en la que poder observar de un modo objetivo el impacto de estas canciones en la industria discográfica en su momento. Para ello, en primer lugar he recurrido a la lista de éxitos comerciales anuales desde el año 1959 a 1966. Al igual que en el caso de *Discomanía* la lista utilizada es la elaborada por Fernando Salaverri en su obra *Sólo Éxitos² 1959-2012*. En segundo lugar he recopilado la información acerca de los EP's publicados en España recogida en diversas fuentes. Para ello he consultado la *Guía ilustrada del Pop Español de los años 60* de Juan Carlos Irigoyen Pérez³, *Catalogue of Spanish EP's (1954-1968)*⁴ y *Ellos solos*.

2 Salaverri, F. (2005). *Sólo éxitos: año a año: 1959-2002*. Iberautor Promociones Culturales.

3 Irigoyen Pérez, J. Carlos (2016). *Guía ilustrada del Pop Español de los Años 60*.

4 Hudson, J. (2001). *Catalogue of Spanish EP's (1954-1968)*. Magariño.

Catálogo de E.P.'s 1955-1972 vol. 2⁵, de John Hudson y las páginas de internet a 45 r.p.m.⁶, discogs⁷ y la fonoteca⁸. La razón por la que he utilizado como base los EP's y SG's frente a los LP's es porque en esta época apenas se editan discos en este último formato.

La Tabla de Impacto anual está ordenada según la Tabla de Éxitos Anual a la que se añaden los siguientes datos:

Título, intérprete y procedencia de la canción.

Número alcanzado en el orden de la Tabla anteriormente expuesta, añadiendo si es el caso, el número alcanzado en otros años y el número alcanzado en *Discomanía*, si es que hay coincidencias.

Número alcanzado en la lista de ventas anuales en España.

En este caso no he recogido en la Tabla el número de versiones que se hacen de los temas en España por no ser tan significativa como en el caso de *Discomanía*.

Año de Edición en el país de origen y año de Edición en España, si es que se da el caso. Pretendo descubrir si el disco es editado en España y en caso afirmativo, si la fecha de edición es anterior o posterior a la fecha de emisión en el programa. Gracias a esta comparativa podremos observar la relevancia del programa como agente pionero para la introducción de títulos a los que en este momento no se puede acceder de otro modo. Por otro lado la edición de los discos en fechas posteriores puede indicar la importancia del programa como motor para que las discográficas se decidan a posteriori a editar títulos internacionales en España gracias a la demanda que este espacio crea.

5 Hudson, J. (2001). *Ellos solos. Catálogo de EP's 1955-1972 vol 2*. Magariño.

6 <http://www.a45rpm.com>

7 <http://www.discogs.com>

8 <http://www.lafonoteca.net>

Análisis del Impacto de los Éxitos de Caravana en 1960

Coincidencias con el Top Venta de 1960

Como veremos a lo largo de este análisis, los éxitos de *Caravana* incluidos en la lista del top ventas del mercado discográfico son pocos, al contrario de lo que pudimos observar en *Discomanía*. Esto es debido en primer lugar a que el alcance de las emisiones del programa de Ángel Álvarez es limitado, por otro lado los títulos del programa son muy novedosos ya que su conductor en muchos casos los importa directamente de Estados Unidos. En 1960 encontramos un total de 4 coincidencias, sólo un 8 %, cabe destacar además que 3 de estos 4 temas alcanzan el éxito en 1961, esto refleja el vanguardismo del programa. Estos temas coinciden además con éxitos reflejados en *Discomanía*.

Procedencia de los Títulos

Año	Procedencia Norteamericana		Procedencia Británica		Procedencia de otros países	
1960	50 de 50	100%	0 de 50	0%	0 de 50	0 %

La mayoría de las canciones emitidas en Caravana son norteamericanas. Como hemos explicado anteriormente la mayoría de los discos emitidos en este programa son directamente importados de Estados Unidos. En este primer año el resultado es contundente en este sentido, ya que el 100% de los títulos son de esta nacionalidad.

Comparativa entre la emisión de los títulos de Caravana y la edición de los mismos en España

Año	Títulos inéditos en España		Títulos editados anteriormente en España		Títulos editados en el mismo año en España		Títulos editados posteriormente en España	
1960	16 de 50	32 %	1 de 50	2 %	14 de 50	28 %	19 de 50	38 %

Como podemos observar en la estadística anteriormente expuesta 16 de los 50 títulos permanecen inéditos, esto quiere decir que sólo los oyentes del programa pueden tener acceso a este repertorio.

Solamente existe un tema que se edita en España antes de ser radiado en el programa, en este caso no se trata de la versión original sino de un *cover* realizado por músicos españoles, algo poco habitual en este periodo. 14 títulos son editados el mismo año en el que son emitidos en *Caravana*. Probablemente algunos de estos se editaran posteriormente al mes de emisión del programa pero no tenemos datos al respecto. Un gran número de títulos, concretamente un 38 % son editados en el país con posterioridad lo que da la medida de lo vanguardista del programa. Muchos de estos temas comienzan a editarse en España gracias a la insistencia de los oyentes y a la labor de El Corte Inglés, cuyo director, Ramón Areces se encarga de que estas canciones se puedan vender en su establecimiento,⁹ con el estímulo que eso supone para la industria discográfica, en este caso internacional, que hasta este momento no ve necesario publicar estos títulos ya que no cree que haya mercado para ello. Por último cabe destacar que dos de los títulos, concretamente “Tell Laura I love her” de Ray Paterson y “Mule Skinner blues” de The Fendermen son editados en España en versiones realizadas por músicos autóctonos o establecidos en España. Concretamente el primero es versionado por los Rocking Boys, y el segundo por el dúo Tony and Charlie, esto demuestra el estímulo que este programa supone, ya que inspira a estos incipientes músicos para que interpreten temas de el repertorio radiado.

9 Ver apartado de la radio musical y entrevistas a Alfredo Niharra y Miguel Ángel Nieto.

Análisis del Impacto de los Éxitos de Caravana en 1961

Coincidencias con el Top Venta de 1961

En 1961 encontramos un total de 6 coincidencias con el Top Venta, un 12 %. De estos títulos 3 serán éxitos en años posteriores. En muchas ocasiones los temas de música popular urbana internacionales llegan al mercado español por medio de versiones francesas, italianas o mexicanas, aquí podemos observarlo claramente en los tres temas de los que estamos hablando. Encontramos “Let’s twist again” de Chubby Checker que se posiciona en las listas de éxitos en nuestro país en 1962 en la versión de Johnny Hallyday, “A hundred pounds of clay” de Gene Mc Daniels que triunfa en España en 1963 gracias a la versión en castellano de Enrique Guzmán y “Stand by me” de Ben E. King que alcanzará el top de las listas del mercado discográfico en 1964 bajo la versión de Adriano Celentano, cantando el tema en italiano (“Pregherò”). *Caravana* es capaz de adelantarse hasta en dos años a las listas de éxitos Españolas. Así mismo los éxitos “Poetry in Motion” de Johnny Tillotson y “Exodus” triunfan en España no en las versiones originales sino en *covers* de El Dúo Dinámico. Por tanto *Caravana* da la oportunidad a sus jóvenes oyentes de conocer las versiones originales de los temas que después se conocerán bajo versiones de todo tipo. En 1961 la lista de *Caravana* coincide con la *Discomanía* en 5 ocasiones, 4 de estas coinciden con éxitos del mercado.

Procedencia de los Títulos

Año	Procedencia Norteamericana		Procedencia Británica		Procedencia de otros países	
1961	50 de 50	100 %	0 de 50	0 %	0 de 50	0 %

La lista de éxitos de este año sigue siendo completamente norteamericana.

Comparativa entre la emisión de los títulos de Caravana y la edición de los mismos en España

Año	Títulos inéditos en España		Títulos editados anteriormente en España		Títulos editados en el mismo año en España		Títulos editados posteriormente en España	
1961	11 de 50	22 %	1 de 50	2 %	25 de 50	50 %	13 de 50	26 %

El número de títulos inéditos disminuye un poco este año prueba de que este estilo se está empezando a difundir en nuestro país, aunque sigue ocupando un 22 % de los éxitos. Encontramos 1 título editado anteriormente en España, pero en este caso tenemos una explicación plausible ya que *Caravana* recoge la versión de Jerry Lee Lewis del conocido tema de Ray Charles “What I said”, verdadero himno generacional para los jóvenes pioneros Españoles. El 50 % de los títulos se editan en el mismo año en España, pero algunos son versiones de los propios españoles, que escuchando en *Caravana* el original se deciden a interpretar el tema, como el caso de Pekenikes con “Runaround Sue” de Dion. El 26 % de los títulos se editan en España con posterioridad a su emisión en *Caravana*, observamos de nuevo que este programa sigue a la vanguardia.

Análisis del Impacto de los Éxitos de Caravana en 1962

Coincidencias con el Top Venta de 1962

Este año encontramos solamente 3 coincidencias con respecto a la lista del Top ventas del mercado discográficos. En 2 de los 3 casos *Caravana* se adelanta un año a esta ya que los títulos triunfarán en 1962.

Procedencia de los Títulos

Año	Procedencia Norteamericana		Procedencia Británica		Procedencia de otros países	
1962	45 de 50	90 %	4 de 50	8 %	1 de 50	2 %

En 1962 la música emitida en *Caravana* sigue siendo mayoritariamente norteamericana pero por primera vez encontramos temas británicos en la lista, e incluso un tema francés, algo poco habitual en el programa cuyo contenido procede en su mayoría del ámbito de influencia anglosajón.

Comparativa entre la emisión de los títulos de Caravana y la edición de los mismos en España

Año	Títulos inéditos en España		Títulos editados anteriormente en España		Títulos editados en el mismo año en España		Títulos editados posteriormente en España	
1962	12 de 50	24 %	0 de 50	0 %	29 de 50	58 %	9 de 50	18 %

Encontramos 12 títulos inéditos en España, un 24 %, la proporción sigue siendo considerable. Este año no encontramos ningún título que se haya editado anteriormente en España, la verdad es que estos casos son poco habituales, cuando se dan suele ser porque el tema radiado en *Caravana* es una versión de algún título anterior. El número de títulos editados en el mismo año en España crece considerablemente, alcanzando el 58 %, signo de que la industria discográfica internacional comienza a abrir mercado en España, gracias a la labor de pioneros como Ángel Álvarez y Raúl Matas. Esto también es reflejo de que la música popular urbana está calando entre el público. Un 18 % de los títulos se editan posteriormente, lo que sigue siendo un porcentaje considerable. Algunos títulos se editan en España en versiones de otros países europeos antes que el original, como en el

caso de “Shout Part I” de Joey Dee and the Starlites, que se conocerá en España 2 años después gracias a la versión de Peppino di Capri.

Análisis del Impacto de los Éxitos de Caravana en 1963

Coincidencias con el Top Venta de 1963

Este año encontramos un mayor número de coincidencias, en total son 7, un 14 %. Dos de los 7 temas serán éxito en 1964 por lo que *Caravana* se adelanta un año al mercado discográfico. Algunos de estos éxitos no triunfan en España en la versión original programada en *Caravana* sino como versiones en castellano como en el caso de “More”, el tema central de la película *Mondo Cane*, que se populariza en España gracias a la versión de Enrique Guzmán (“Más”), “Tell Him” de The Exciters, con el que triunfa Luis Aguilé (“Dile”) o “500 Miles” de Peter Paul and Mary, versionada por Los T.N.T. Encontramos 7 coincidencias con *Caravana*, que en su mayoría corresponden a los éxitos del mercado discográfico, aunque en varios de estos, como el caso de “If I had a Hammer” de Trini López *Caravana* se adelanta un año a *Discomanía*. Aunque el programa de Raúl Matas también es pionero no es tan vanguardista como el de Ángel Álvarez.

Procedencia de los Títulos

Año	Procedencia Norteamericana		Procedencia Británica		Procedencia de otros países	
1963	46 de 50	92 %	3 de 50	6 %	1 de 50	2 %

La lista de *Caravana* sigue siendo abrumadoramente americana aunque 3 títulos británicos y 1 francés consiguen introducirse en dichas listas.

Comparativa entre la emisión de los títulos de Caravana y la edición de los mismos en España

Año	Títulos inéditos en España		Títulos editados anteriormente en España		Títulos editados en el mismo año en España		Títulos editados posteriormente en España	
1963	19 de 50	38 %	3 de 50	6 %	25 de 50	50 %	3 de 50	6 %

Encontramos un gran número de títulos inéditos que se radian en *Caravana*, aunque el mercado discográfico internacional se está abriendo en España *Caravana* tiene preferencia por la música folk y country, música que las discográficas no están dispuestas a editar en el país ya que saben que no van a tener una gran acogida. Aún así llama la atención que títulos tan importantes como “Mean

Woman Blues” de Roy Orbison o “The He Kiss Me” de The Crystals no se editen en nuestro país, aún queda mucho por hacer. Este año encontramos 3 títulos que se editan en España anteriormente, como viene siendo habitual se trata de versiones revisitadas de clásicos del rock and roll, salvo el caso de Francoise Hardy que es original, pero se trata de un caso atípico ya que evidentemente no es un disco importado de Estados Unidos, sino de un éxito francés, este repertorio no suele ser habitual en el programa. El 50 % de los títulos se editan el mismo año aunque muchos de estos se conocen en España a través de versiones. Por último cabe destacar que el número de títulos editados posteriormente en España se reduce considerablemente.

Análisis del Impacto de los Éxitos de Caravana en 1964

Coincidencias con el Top Venta de 1964

En 1964 solamente encontramos 2 coincidencias con el top venta, un 4%. En ambos casos *Caravana* se adelanta 1 año al mercado discográfico, manteniendo su innovadora posición. Encontramos 3 coincidencias con el programa *Discomanía*, dos de las 3 coincidencias corresponden con los éxitos del mercado discográfico.

Procedencia de los Títulos

Año	Procedencia Norteamericana		Procedencia Británica		Procedencia de otros países	
1964	38 de 50	76%	10 de 50	20 %	2 de 50	4 %

Como podemos observar crece considerablemente el número de éxitos de procedencia británica. La denominada *british invasion*, cuyo impacto a nivel mundial se ve reflejado también en la lista de *Caravana*, aunque su contenido sigue siendo mayoritariamente de influencia estadounidense. También se recogen un éxito irlandés y otro francés.

Comparativa entre la emisión de los títulos de Caravana y la edición de los mismos en España

Año	Títulos inéditos en España		Títulos editados anteriormente en España		Títulos editados en el mismo año en España		Títulos editados posteriormente en España	
1964	14 de 50	28 %	5 de 50	10 %	23 de 50	46 %	8 de 50	16 %

Seguimos encontrando un gran número de títulos inéditos. Encontramos un mayor número de discos publicados con anterioridad en España, en la mayoría de los casos se trata de temas anteriores versionados con posterioridad en Estados Unidos, cabe destacar “The story of three loves” de Duane Eddy, ya que esta se edita en España antes de que se emita en *Caravana*, caso poco habitual. Algunos de los temas llegan se conocen en España bajo la interpretaciones de músicos autóctonos mientras el original permanece inédito durante años, es el caso de “Washington Square” de Ames Brothers, versionado por Los Flaps y “Alone” de The Four Seasons, versionado por el Dúo Dinámico. Seguimos

encontrando algunos éxitos que se editan en España posteriormente, *Caravana* sigue adelantándose a las discográficas internacionales.

Análisis del Impacto de los Éxitos de Caravana en 1965

Coincidencias con el Top Venta de 1965

Este año solamente encontramos 2 coincidencias, un 4 %, entre la lista cumbre de *Caravana* y los éxitos del mercado discográfico. Se trata de éxitos rotundos dentro del ámbito internacional, que una vez más aparecen referenciados en *Discomanía*. Uno de estos temas, “Yesterday” de The Beatles aparece en *Caravana* dos años antes de que se posicione en la lista del Top Ventas, una vez más el programa de Ángel Álvarez le toma la delantera al mercado discográfico. Encontramos 4 coincidencias con respecto a la lista de *Discomanía*, una de estas, “It’s no unusual” de Tom Jones aparece en *Caravana* un año antes, *Caravana* sigue siendo el programa estrella en cuanto a novedades discográficas. La lista de *Discomanía* es menos dinámica que la de *Caravana*, lo demuestra el hecho de que en muchas ocasiones en el programa de Raúl Matas aparece el mismo éxito dos años seguidos, algo que nunca ocurre en el programa de Ángel Álvarez, esto es debido a que *Caravana* ofrece una lista semanal mientras que la elaborada desde *Discomanía* es mensual.

Procedencia de los Títulos

Año	Procedencia Norteamericana		Procedencia Británica		Procedencia de otros países	
1965	36 de 50	8 %	10 de 50	20 %	4 de 50	8 %

Los éxitos de *Caravana* siguen siendo mayoritariamente norteamericanos aunque la influencia de los grupos británicos sigue creciendo, encontramos este año un total de 10 títulos de esta nacionalidad. La lista recoge además 2 títulos irlandeses y 2 títulos australianos. No encontraremos nunca títulos españoles en la lista. *Caravana* apoya a los jóvenes pioneros españoles en su programa en directo pero no en su programación discográfica.

Comparativa entre la emisión de los títulos de Caravana y la edición de los mismos en España

Año	Títulos inéditos en España		Títulos editados anteriormente en España		Títulos editados en el mismo año en España		Títulos editados posteriormente en España	
1965	11 de 50	22 %	5 de 50	10 %	28 de 50	56 %	6 de 50	12%

El número de éxitos que permanecen inéditos en España sigue siendo significativo aunque decrece este año. Encontramos 5 títulos editados con anterioridad en España, pero en todos los casos los éxitos radiados en *Caravana* corresponden a versiones revisitadas de clásicos que han vuelto a poner de moda los intérpretes recogidos en el top. El 56 % de los títulos se editan en el mismo año en España, aunque con toda probabilidad la mayoría de ellos se emiten antes en *Caravana*. Seguimos encontramos algunos títulos editados en España en años posteriores a su emisión en *Caravana*.

Análisis del Impacto de los Éxitos de Caravana en 1966

Coincidencias con el Top Venta de 1966

Este año sólo encontramos un éxito, el 4%, coincidente en las dos listas. El carácter elitista de *Caravana* queda patente una vez más. Se trata de “Strangers in the night” el clásico de Frank Sinatra, que este año obtiene un sonoro éxito internacional. Este título es el único que coincide así mismo con *Discomanía*.

Procedencia de los Títulos

Año	Procedencia Norteamericana		Procedencia Británica		Procedencia de otros países	
1966	42 de 50	84 %	7 de 50	14 %	1 de 50	2 %

Este año vuelve a subir la proporción de títulos de procedencia Norteamericana, esto es debido a la irrupción de la música folk en el mercado estadounidense con figuras de la trascendencia de Bob Dylan y Simon and Garfunkel. Ángel Álvarez tiene debilidad por este repertorio, que además está de moda en el mercado internacional. Los británicos siguen manteniendo una buena posición, aunque proporcionalmente disminuyen. Encontramos además dos éxitos franceses.

Comparativa entre la emisión de los títulos de Caravana y la edición de los mismos en España

Año	Títulos inéditos en España		Títulos editados anteriormente en España		Títulos editados en el mismo año en España		Títulos editados posteriormente en España	
1966	11 de 50	22 %	2 de 50	4 %	26 de 50	52 %	11 de 50	22 %

Encontramos 11 títulos inéditos este año, proporción similar a la del año anterior. Los Títulos editados anteriormente en España corresponden de nuevo a versiones de clásicos revisitados. Más del 50 % de los títulos se editan este mismo año en España siguiendo la tendencia de años anteriores. En este apartado encontramos la versión de “It’s a man’s, man’s, man’s, man’s world” de James Brown realizada por Lone Star, podemos observar que las nuevas tendencias procedentes de Estados

Unidos como el *funk* y el *soul* se van haciendo hueco en el repertorio de los músicos españoles, sobre todo en la escena barcelonesa. Encontramos este año un gran número de títulos editados en España con posterioridad a su emisión en *Caravana* musical. El programa se adelanta de nuevo al mercado discográfico, sobre todo en lo que respecta a grandes figuras como Dylan o Simona and Garfunkel cuyos discos no se editarán en España hasta años después.

Análisis Comparativo del Impacto Discográfico de la lista de Caravana entre 1960 y 1966

A modo de conclusión realizaremos un análisis de los datos obtenidos en el que se pueda ver de un modo integral la evolución del impacto de las listas de *Caravana* en la Industria discográfica entre 1959 y 1966.

Coincidencias con el Top Venta

Como se puede observar en la estadística, las coincidencias entre la lista de *Caravana* y la lista de los éxitos del mercado discográfico son escasas. Las coincidencias se mueven entre el 2% y el 14 %. Esto es debido al carácter elitista y de vanguardia de dicho programa. Los títulos radiados en este espacio son en su mayoría de procedencia norteamericana y muchos de ellos se escuchan por primera vez en el programa gracias a la labor de Ángel Álvarez, que importa este codiciado material directamente de Estados Unidos. A veces hay coincidencias con el mercado discográfico. En muchas ocasiones cuando esto sucede el programa se adelanta un año o incluso dos a la lista de éxitos. No se trata de un programa dirigido a todo el público como *Discomanía*, su audiencia se compone de jóvenes, estudiantes en su mayoría, auténticos entusiastas del género en España, que terminan siendo grandes expertos en la materia gracias a este espacio. Algunos de estos jóvenes se convertirán más tarde en grandes locutores de radio, directores de discográficas o músicos exitosos.

Comparativa entre la emisión de los títulos de Caravana y la edición de los mismos en España

El carácter elitista del programa se puede apreciar en la gran cantidad de títulos que permanecen inéditos en nuestro país. En este programa tienen cabida géneros como el folk o el country, lo que disminuye aún más la posibilidad de introducir estos títulos en el mercado, pues no son estilos comerciales. Encontramos muy pocos títulos que se hayan editado en España con anterioridad a la emisión de los mismos en *Caravana*, cuando esto ocurre suelen ser versiones revisitadas de clásicos que se han vuelto a poner de moda en esta fecha. Con respecto a los títulos editados en el mismo año en España vemos como el primer año en el que irrumpe *Caravana* solamente un 28 % de los títulos son editados en España, esta proporción crece progresivamente gracias a la intervención del programa y de su principal adalid, *El Corte Inglés*, que se pone en contacto con las principales discográficas internacionales con el fin de conseguir que estos títulos se editen en España, lo que

supone un estímulo para el mercado discográfico. Muchos de los títulos son editados en España con posterioridad a su emisión en *Caravana*, lo que demuestra una vez más el carácter vanguardista de este programa. Ángel Álvarez se adelanta al mercado discográfico dando a conocer grandes figuras como Bob Dylan o Simon and Garfunkel, estrellas del género que serán fundamentales.

Año	Coincidencias del Top Ventas con el Top 50 de Caravana		Títulos inéditos en España		Títulos editados anteriormente o en España		Títulos editados en el mismo año en España		Títulos editados posteriormente en España	
1960	4 de 50	8 %	16 de 50	32 %	1 de 50	2 %	14 de 50	28 %	19 de 50	38 %
1961	5 de 50	12 %	11 de 50	22 %	1 de 50	2 %	25 de 50	50 %	13 de 50	26 %
1962	3 de 50	6 %	12 de 50	24 %	0 de 50	0 %	29 de 50	58 %	9 de 50	18 %
1963	7 de 50	14 %	19 de 50	38 %	3 de 50	6 %	25 de 50	50 %	3 de 50	6 %
1964	3 de 50	4 %	14 de 50	28 %	5 de 50	10 %	23 de 50	46 %	8 de 50	16 %
1965	2 de 50	4 %	11 de 50	22 %	5 de 50	10 %	28 de 50	56 %	6 de 50	12 %
1966	1 de 50	2 %	11 de 50	22 %	2 de 50	4 %	26 de 50	52 %	11 de 50	22 %

Procedencia de los Títulos

Los títulos emitidos en este programa son principalmente norteamericanos, aún así vemos como la irrupción de la *british invasion* en el mercado queda reflejada en la estadística abajo expuesta, ya que en los años 64 y 65 logran ocupar el 20 % de la lista.

En 1966 la proporción de música de procedencia Británica vuelve a disminuir, esto es debido a la irrupción de las grandes figuras de la música folk americanas en el mercado internacional, hecho que queda recogido en las listas de *Caravana Musical*. La música procedente de países fuera del ámbito anglosajón es mínima ya que los contenidos de este espacio son claramente anglófilos.

Año	Procedencia Norteamericana		Procedencia Británica		Procedencia de otros países	
1960	50 de 50	100 %	0 de 50	0 %	0 de 50	0 %
1961	50 de 50	100 %	0 de 50	0 %	0 de 50	0 %
1962	45 de 50	90 %	4 de 50	8 %	1 de 50	2 %
1963	46 de 50	92 %	3 de 50	6 %	1 de 50	2 %
1964	38 de 50	76%	10 de 50	20 %	2 de 50	4 %
1965	36 de 50	8 %	10 de 50	20 %	4 de 50	8 %
1966	42 de 50	84 %	7 de 50	14 %	1 de 50	2 %

Concluimos sosteniendo que a pesar del carácter elitista y poco comercial del programa que nos ocupa, su impacto en el mercado discográfico es importante, en primer lugar porque con la ayuda de *El Corte Inglés* algunas de las principales empresas discográficas internacionales editan discos que de otro modo habrían llegado mucho después a España, estimula así mismo la apertura de la sección de discos de *El Corte Inglés*. Por otro lado es responsable indirecto del florecimiento del pop ya que muchos de sus oyentes y colaboradores serán los encargados de desarrollar esta industria en el país como locutores de radio o como grandes directivos de la industria discográfica. Por último cabe destacar la labor de este programa con respecto a los incipientes músicos españoles ya que muchos de ellos son oyentes de este programa que actúa como fuente inspiradora para versionar primero y componer después sus propios temas, estos músicos son apoyados de un modo directo en los programas cara al público en los que se les da la oportunidad de actuar.

4.5. Análisis musical de los principales Éxitos de la industria Discográfica promovidos por la radio musical

A continuación voy a realizar un análisis musical de los principales éxitos comerciales entre los años 1959 y 1966. Como queda recogido en el apartado 4.4, *Análisis del Impacto de los principales programas de la radio musical juvenil en la Industria Discográfica*, las listas de los principales éxitos comerciales coincide plenamente con los éxitos de la lista de *Discomanía*, por lo que un análisis de estos títulos comprende a su vez el análisis del contenido musical de *Discomanía*, principal programa de radio en el que se basa este estudio.

Como hemos recogido en apartados anteriores¹, hasta finales de los años 50 el contenido de los programas musicales de radio se basa principalmente en música autóctona de carácter tradicional, también hay cierta presencia de música foránea procedente de dos fuentes principales: música de tradición romántica europea, denominada comúnmente como *música ligera*, representada por músicos italianos y franceses y música de origen latinoamericano, en la que el bolero es el principal exponente aunque también tienen cabida las rancheras, las piezas bailables como el chachachá o los bailes de salón con sus correspondientes ritmos como el tango. La *música ligera* se ve a principios de los 60 muy favorecida gracias a la radio musical, la principal vía de promoción son los Festivales de la Canción² creados y promocionados por las principales emisoras del país. Con respecto a la música latinoamericana, con la llegada de *Discomanía* a nuestras ondas, la influencia de la música se ve ampliamente incentivada. Raúl Matas, continúa en España con un programa que tiene a sus espaldas una larga trayectoria en Latinoamérica, por lo que tiene un amplio conocimiento de este repertorio que no duda en promocionar. Favorecidos por esta circunstancia, muchos músicos hispanoamericanos se instalan³ en España copando las listas de éxitos, entre estos destacan Los Cinco Latinos y posteriormente Los T.N.T. o Los Tres Sudamericanos. Los vocalistas procedentes de allende los mares también se encuentran ampliamente representados, podemos destacar a Luis Aguilé, Elder Barber, Monna Bell o Gloria Lasso.

1 Ver los apartados El nacimiento del pop en España: Breve Recorrido Histórico, la radio musical y análisis de las entrevistas.

2 Ver apartado de Festivales de la Canción.

3 Ver apartado Los músicos y grupos extranjeros que se establecen en España

Por estas mismas fechas asistimos en España a un nuevo fenómeno, la introducción (en principio tímida) de la nueva música popular procedente de Estados Unidos que bebe de las fuentes del jazz, el blues, el country y el teatro musical, representada en principio por los *crooners*⁴ y posteriormente por el rock and roll. Este fenómeno penetra en España por las ondas tanto por fuentes directas (versiones originales Norteamericanas) como indirectas (versiones Francesas, Italianas, Británicas o Latinoamericanas). Los programas de radio musical que emiten, entre finales de los 50 y principios de los 60, música popular Estadounidense en sus versiones originales son escasos debido a la precariedad del mercado discográfico español. De entre estos destacan dos, *Boîte*⁵ de Ernesto Lacalle, en cuya programación podemos escuchar los primeros compases de rock and roll americano en fechas tan tempranas como la segunda mitad de los 50 y *Caravana Musical*⁶ de Ángel Álvarez. Ambos programas tienen la posibilidad de emitir este repertorio gracias a la importación de discografía de otros países. En *Discomanía* y otros programas interesados por este repertorio encontramos solamente grandes estrellas como Elvis Presley, Paul Anka o a Connie Francis como representante femenina. Aunque se emiten temas interpretados por Elvis Presley, estos suelen ser los más cercanos a la balada, no el repertorio de rock and roll.

El rock and roll y los ritmos juveniles se escuchan por primera vez en las ondas gracias a versiones de otros países tanto latinoamericanos como europeos. Los cubanos Llopis⁷ y los mexicanos Teen Tops son los encargados de traer hasta nuestro país los primeros compases de rock and roll en versiones traducidas al castellano, lo que supone una ventaja en un país cerrado por completo a este idioma. Las versiones de “Bony Moronie” de Larry Williams, “Good golly miss Molly” de Little Richard o “All shook up” de Elvis se convierten respectivamente en “Popotitos”, “La Plaga” y “Estremécete” de la mano de los Teen Tops, haciendo las delicias de la juventud española.

Desde Italia se reciben dos marcadas influencias, la de los vocalistas y la de los *complessi* italianos. El Festival de San Remo es desde mediados de los 50 una fuente inagotable de compositores, cantantes y canciones que tienen un gran éxito en el mercado discográfico europeo. Los principales

4 Crooner: Cantante melódico de gran calidad vocal, especializado en interpretar standards de swing, jazz o música ligera, acompañado normalmente por una orquesta moderna, u orquesta de swing.

5 Ver apartado de la Radio Musical.

6 Ver apartado de la Radio Musical.

7 Ver apartado de los conjuntos Hispanoamericanos.

vocalistas salidos de este certamen triunfan en nuestro país importando su estilo. Dentro de estos vocalistas encontramos a cantantes de tradición melódica, como Doménico Modugno, Gino Paoli, Pino Donaggio etc. Destacamos a Modugno, ya que aun siguiendo la tradición de la cantilena italiana es capaz de dotar a su voz de un estilo declamado y flexible alejado ya de las voces educadas en la tradición lírica. Pero hay una figura que tiene una especial relevancia por lo novedoso de su interpretación y por el impacto que causa en el mercado nacional e internacional, Adriano Celentano, que en su intervención en el Festival de San Remo de 1961 con el tema “24000 baci” causa una verdadera revolución, en él encontramos un exponente puro de cantante de rock and roll. También aparecen vocalistas femeninas que se adhieren con mayor o menor fortuna a este nuevo fenómeno, destacamos a Rita Pavone y a Mina. Los *complessi* italianos, como el de Renato Carossone o Marino Marini, gozan de una gran popularidad desde mediados de los 50, su importancia como influencia para el nacimiento de los *ritmos modernos* en nuestro país no estriba en su repertorio, cercano al *swing* y a la música melódica, sino en su formación instrumental, ya que con 4 o 5 miembros son capaces de cubrir todas las necesidades musicales básicas para interpretar cualquier el repertorio. Testigo de esta influencia es la denominación *conjunto* que adoptan las primeras formaciones españolas de música juvenil, vocablo adoptado de la traducción de *complesso*.⁸ Como podemos observar en las listas de éxitos de *Discomanía* la música italiana tiene una amplia cabida.

El repertorio Francés también se contempla en la radio musical de nuestro país. Los grandes cantantes que siguen la tradición de la *Chanson* Francesa como Charles Aznavour obtienen sonoros éxitos en la primera mitad de los 60, pero Francia además aporta una gran influencia con respecto a la *música moderna juvenil* ya que fuera del ámbito anglosajón es su principal adalid. Desde finales de los 50 un amplio sector de la juventud francesa queda fascinado por la cultura popular norteamericana. Richard Anthony, Gabriel Dalar o Danyel Gérard, y sobre todo la pareja por antonomasia del rock and roll, Johnny Hallyday y Silvie Vartan, son los máximos representantes del rock and roll en el país galo. Gracias a la radio musical, en especial al programa *Salut les Copains* el rock and roll prende con fuerza convirtiéndose en un auténtico fenómeno de masas dentro del sector juvenil. Tomás Martín Blanco se inspira en este programa para crear *El Gran Musical*. El nacimiento de esta nueva cultura juvenil provoca un verdadero choque generacional en el país vecino. Algunos

8 Ver entrevista a José Ramón Pardo

episodios violentos aislados protagonizados por los *blousons noirs*⁹ son recogidos y exagerados en nuestra prensa a modo de advertencia ante el advenimiento del rock and roll. Los músicos galos también tienen cabida en las ondas españolas por lo que algunos de los temas principales de música popular urbana americana se conocen gracias a las versiones de estos vocalistas.

El fenómeno del rock and roll aparece en el Reino Unido desde mediados de los 50. La mecha prende con facilidad gracias a la importación de un género denominado *skiffle*, música de raíces norteamericanas, emparentada con el jazz pero de una gran sencillez. Para interpretar este tipo de música sólo son necesarios guitarra, contrabajo y una tabla de lavar, que hace las veces de instrumento de percusión, un conocimiento rudimentario de estos instrumentos es suficiente para aventurarse a interpretar este repertorio. La accesibilidad de este tipo de música hace que muchos jóvenes se animen a formar sus propios grupos. Algunos de los principales grupos británicos como The Beatles o Los Shadows comienzan su andadura en este tipo de formaciones. Acompañado por estos últimos encontramos a la principal figura de rock and roll británico, Cliff Richard, que influenciado por Elvis consigue un sonoro éxito tanto dentro como fuera de sus fronteras. Cliff Richard y los Shadows también son promocionados en las ondas españolas.

Gracias a la radio que emite el repertorio anteriormente expuesto, los jóvenes españoles se hacen conscientes de la existencia del nuevo fenómeno musical. Pronto surgen los primeros conjuntos y vocalistas que se adhieren a este nuevo estilo, comienzan haciendo versiones de sus admirados ídolos, pero terminan por componer sus propios temas adoptando este género pero dotándolo de una serie de características propias que a veces hunden sus raíces en la tradición española. Los grandes pioneros en este sentido son El Dúo Dinámico, ya que desde el año 59 comienzan a hacer versiones de grandes éxitos de rock and roll americano traduciéndolas al castellano que alternan con la publicación de composiciones propias en las que se aprecia la asimilación del estilo foráneo y la influencia de características autóctonas.

A partir del año 64 se produce un fenómeno de proporciones mundiales, el advenimiento de

9 Blousons noirs: “Chaquetas negras”, subcultura urbana surgida a finales de los 50 en Francia, que adopta las principales señas de identidad del rock and roll americano y que en ocasiones se relaciona con la conflictividad y la delincuencia juvenil.

la *british invasion* que capitaneada por los Beatles y seguida de cerca por los Rolling Stones o Los Animals consigue conquistar el mercado norteamericano. Estos músicos británicos asimilan la influencia del rock and roll americano creando un nuevo estilo que conlleva un importante salto de cualitativo en cuanto a la complejidad de las composiciones, especialmente en el caso de Los Beatles. Estos se convierten a partir de entonces en la principal referencia para los jóvenes españoles, tanto para el público como para los músicos. El movimiento de la música juvenil, que hasta entonces es minoritario se convierte en un fenómeno de masas, y hasta los propios poderes fácticos deben *pactar con el diablo*, suavizando aunque no abandonando, sus feroces críticas a partir de mitad de los 60. Los grupos españoles se ven muy influenciados, podemos observar este influjo tanto directa como indirectamente, directamente gracias a los *covers* que se hacen sobre temas de los Beatles, Los Animals o Los Rolling Stones y indirectamente, gracias a la utilización de elementos compositivos en los temas de algunas bandas como los Brincos o los Bravos, como observaremos en el análisis musical que realizamos a continuación.

Siguiendo esta evolución llegamos al 66 año en el que por fin encontramos plenamente establecido el fenómeno musical juvenil en nuestras fronteras.

A continuación, vamos a hacer un análisis del comportamiento de los distintos aspectos musicales con el fin de observar cómo se manifiesta, desde el punto de vista técnico musical, la progresiva evolución del repertorio que conduce a la consolidación definitiva del fenómeno de la música popular juvenil. Para ello realizaremos un análisis de los aspectos más característicos de los 20 temas más exitosos entre los años 1959 y 1966. Estudiaremos un total de 162 canciones ya que a la lista comercial de 160 temas he añadido dos ejemplos reseñables como son “Los Cuatro Muleros” de los Pekenikes y una versión de Los Beatles, “I should have know better” interpretada por Los Mustang.

Se analizan los rasgos destacables de las distintas canciones que conforman la lista de Éxitos. En la tabla¹⁰ general se pueden observar los parámetros estudiados en cada una de las canciones.

10 Ver Tabla general de análisis musical.

1. Forma Musical

Según la clásica definición de Hugo Riemann (1928) la Forma Musical es “la coordinación de los diferentes elementos de la obra en un todo homogéneo”. Arnold Schönberg da una definición más clarificadora (1974): “Disposición de la construcción y desarrollo de las ideas musicales” (p.7). Una pieza musical está formada por un conjunto de elementos que se han de organizar, la estructura musical utilizada para esta organización es lo que denominamos Forma Musical. Un músico puede componer una obra utilizando una Forma Musical establecida, puede modificarla o puede crear una nueva. Cuando aparece un nuevo estilo musical por lo general se suelen conservar muchos de los elementos estructurales heredados de estilos anteriores, esta falta de madurez creativa (reconocida posteriormente por muchos de los protagonistas de la música pop de entonces) afecta principalmente a la Forma. Cuando se produce un cambio de estilo, el control técnico de sus rasgos es la mayor preocupación de los compositores, por lo que inicialmente las Formas Musicales tienden a ser muy simples, y las piezas muy breves. De hecho, muchas de las primeras piezas de *rock and roll* americano, como “Johnny be Good” de Chuck Berry, o “Tutti Frutti” de Little Richard que aparecen en los años 50 no son sino nuevas formas melódicas y rítmicas creadas a partir de la repetición continuada de la estructura AAB del *blues*. Este comportamiento estructural se repite también en el estilo de música pop de los 60, la accesible comprensión de la pieza se debe en parte al uso de modelos formales básicos de Canción, básicamente formas de Lied estrófico, con alternancia de un estribillo, y tal vez con algún fragmento introductorio o conclusivo.

El Teatro Musical norteamericano también ejerce influencia en la forma musical de algunas piezas. De este estilo se toma la forma *Refrain-Chorus*, fórmula compuesta por una sección de introducción larga (*refrain*) seguida por el tema propiamente dicho con sus distintas secciones A/B (*chorus*). Esta estructura se observa en piezas como “Poesía en movimiento” del Dúo Dinámico (versión de “Poetry in motion” de Johnny Tillotson), en “Juanita Banana” de Luis Aguilé, cuyo parecido estructural con “Speedy Gonzales” de Pat Boone es evidente, en “Mare Nostrum” interpretada por Elder Barber, o en “Surrender” de Elvis Presley.

El recurso formal más básico que pueda existir es el de versionar un tema compuesto anteriormente. La mejor manera de aprender los rudimentos de un nuevo estilo es interpretar los

temas más característicos del mismo, esto potencia la aparición de adaptaciones o versiones de canciones de éxito, a esto hay que añadir los intereses discográficos que potencian la grabación de temas cuyo éxito ya está demostrado, arriesgando lo mínimo posible. La aparición de numerosas versiones tanto en el idioma original como en idiomas autóctonos es práctica común en este periodo, como podemos observar en el apartado de Impacto Discográfico¹¹ de los programas musicales de radio. El uso de versiones traducidas a idiomas distintos del original es una práctica muy frecuente, tanto en música ligera como en música popular juvenil. En ocasiones el intérprete original lanza versiones en distintos idiomas con el fin de triunfar en el ámbito internacional como el caso de Adamo con “Tu Nombre” (“Tom Nom”) o Rita Pavone con “Corazón” (“Cuore”) de Rita Pavone. En la mayoría de las ocasiones son otros intérpretes los que realizan estas versiones en un idioma distinto del original, es el caso de “Pregheró” (“Stand by me”) de Adriano Celentano, “Dieciséis Toneladas” (“Sixteen Tons”) de José Guardiola o “Conocerte mejor” (“I should have know better”) de Los Mustang. Este procedimiento origina el curioso hecho de que en muchas ocasiones se conozca antes la versión en otro idioma en detrimento de la versión original. Con respecto a este hecho se produce en España un fenómeno curioso promovido por las casas editoras, estas se quedan con parte de los derechos musicales gracias a estas traducciones, por lo que a veces aparecen varias versiones del texto de una canción, como ejemplo podemos citar las versiones en castellano de “The House of the rising sun” (“La casa del sol naciente”) de The Animals de Lone Star y la de Bruno Lomas, se trata de la misma música pero el texto es completamente distinto. Muchas de las traducciones de estas versiones están firmadas por un tal C. Mapel, que no es otro que el inefable Augusto Algueró, que gracias a esta práctica se embolsa parte de los derechos de autores. También aparecen composiciones basadas en temas de otros países pero que aparecen completamente renovadas como las canciones napolitanas “O sole mio” o “Torna a Sorrento” versionadas por Elvis Presley traducidas por “It’s now or never” y “Surrender” respectivamente. Las versiones no contemplan solamente el cambio de idioma, también aparecen numerosas versiones de canciones interpretadas en su idioma original como “Twist and Shout” compuesta por Phil Medley y Bert Russel pero que triunfa en la famosa versión de The Beatles. Con respecto a la música ligera, los Festivales de la canción promocionan tanto a compositores como a cantantes por lo que una misma canción es interpretada por una gran

11 Ver apartado Análisis del Impacto de los principales programas de la radio musical juvenil en la Industria Discográfica.

cantidad de intérpretes, esto se puede observar con gran claridad contemplando el cuadro de impacto discográfico de *Discomanía*¹² ya que los títulos participantes en estos certámenes son los que cuentan con el mayor número de versiones, como ejemplo tenemos “Me lo dijo Pérez” votada como canción más popular del Festival de Mallorca del año 64 en las voces de Mochi y Karina o “Estando contigo”, tema con el que participa Conchita Bautista representando a España en el Festival de Eurovisión de 1961 y que encontramos en la lista de éxitos en la versión de Los Cinco Latinos. Esta práctica nos puede parecer chocante hoy en día pero es práctica habitual en esta época, de hecho muchos programas de radio musical como *Discomanía*, *Discodial* o *Nosotros los jóvenes* los oyentes no votan solamente a sus temas favoritos sino que también elaboran una lista de los intérpretes predilectos de una determinada canción. Muchas veces los máximos responsables de la proliferación de versiones son las casas discográficas de la mano de casas editoriales como *Música del Sur* o *Canciones del Mundo* que obligan a sus artistas a grabar los temas de éxito del momento a pesar de no ser del agrado de los músicos. Son numerosos los casos de conjuntos de corte moderno como Micky y los Tonys, obligados a interpretar temas de música ligera, esto se multiplica en el caso de los solistas, tanto masculinos como femeninos que graban todo éxito festivalero que se les ponga por delante. Curiosamente también se da el caso contrario, a medida que la música pop va ganando popularidad encontramos a cantantes de música ligera interpretando temas con reminiscencias de rock and roll, podemos poner como ejemplo a José Guardiola con “Tu beso es como un rock” o a la dama española del jazz Elia Fleta interpretando a “González el Rápido” (“Speedy Gonzales”).

Como recurso de expansión formal podemos señalar la repetición del tema elevando su altura un semitono, como ejemplos podemos destacar “Pretty little baby” (“Linda muchachita”) de Connie Francis, “Estando Contigo” interpretada por Los Cinco Latinos o “Quisiera ser” del Dúo Dinámico.

A medida que el estilo se asimila la forma va creciendo en posibilidades, esta realidad queda patente al observar algunos temas de los últimos años de nuestra lista, es lo que sucede, por ejemplo, en obras como “I can’t get no Satisfaction” de Los Rolling Stones, donde el estribillo adopta forma de copla y viceversa gracias al contraste piano/forte o en “Un sorbito de Champán” de los Brincos, donde se incluye alguna nueva sección C contrastando con secciones A y B (copla y estribillo).

¹² Ver apartado Análisis del Impacto de los principales programas de la radio musical juvenil en la Industria Discográfica

También en piezas de música ligera como “Que c’est triste Venise” de Charles Aznavour, balada con ritmo aproximado de *slow rock* o *Barcarola*, cuya estructura armónica, melódica y formal parece influir en célebre tema de Frank Sinatra “Strangers in the Night”, producido al año siguiente.

FORMA MUSICAL

Refrain/chorus

Versiones (idiomas)

+ semitono

Forma desarrollada

Ref.	Intérprete	Canción	Forma	Versión
59.18/60.17	Elder Barber	Mare Nostrum (Ola, ola, ola).	Refrain/chorus	
60.05	José Guardiola	Dieciséis Toneladas (sixteen tons)		Castellano
60.09	Elvis Presley	It’s now or never	introBABAB	Inglés/ Castellano
61.03	Dúo Dinámico	Poesía en Movimiento	Refrain/chorus	
61.04	Dúo Dinámico	Quisiera ser	+ semitono	
61.10	Elvis Presley	Surrender	intro.ref/chorA1A2B	Inglés
61.17	Los Cinco Latinos	Estando Contigo	+ semitono [+1/2]	Castellano
62.11	Connie Francis	Linda muchachita	+ semitono [+1/2]	
62.19	Pat Boone	Speedy Gonzales		Inglés
64.11	The Beatles	Twist and shout		Inglés
64.16	Adriano Celentano	Pregheró /Stand by me		Italiano/Inglés
64.22	Los Mustang	Conocerte mejor	AABAAinstABA	Castellano/ Inglés
65.09	Charles Aznavour	Que c’est triste Venise	introABC (BIS1/2)	Francés/ Castellano
65.14	Karina	Me lo dijo Pérez	intAAB : A’	Castellano
66.03	Frank Sinatra	Strangers in the night	ABCA’C ins[+1/2A’]	
66.05	Luis Aguilé	Juanita Banana	ref(rec)ABAB[C : A	
66.09	Los Brincos	Un sorbito de champagne	ABABCB-ins-CB	
66.11	Adamo	Tu nombre (Ton nom)	AABACA	Francés/ Castellano
66.16	The Rolling Stones	I can’t get no satisfaction	ABABAB	

2. Tímbrica: Instrumentación, Usos vocales y Producción Discográfica

A lo largo de los siete años que estamos estudiando los modelos de instrumentación y de color tímbrico experimentan progresivos cambios, vamos a realizar un breve análisis de los mismos.

Instrumentación

Encontramos diversas agrupaciones instrumentales dependiendo del estilo, es decir si se trata de música ligera o de música pop.

Orquesta Moderna

La *música ligera* suele estar interpretada por solistas, que pueden ser tanto femeninos como masculinos, entre los que podemos destacar a Monna Bell, Elder Barbe o a José Guardiola y más tarde a Raphael. La instrumentación empleada habitualmente es un tipo de “orquesta moderna” formada por una pequeña sección de cuerda, una sección de instrumentos de viento propios de una big-band y una sección de percusión, esta es la formación típica empleada en los Festivales de la Canción que se prodigan por toda la península. A veces se prescinde de la sección de cuerda ampliando la sección de viento, este uso tímbrico está influenciado por las big bands y las orquestas de swing norteamericanas, por lo que podemos catalogar esta instrumentación como representante de la transición entre la *música ligera* y la música de ascendencia estilística norteamericana. La orquesta moderna se emplea a veces para interpretar *música moderna* pero pronto se impone otro tipo de instrumentación más sencilla.

Complési Italianos

Ejerce de punto de transición entre la orquesta moderna y los combos de música juvenil. Se trata de una formación instrumental importada de Estados Unidos pero que en España se difunde gracias a los *complési* Italianos, pequeños combos formados habitualmente por contrabajo, batería, guitarra, piano y en ocasiones un par de instrumentos de viento. Las funciones de línea o acordes la sección de cuerda de la “orquesta moderna” se va supliendo por los teclados lo que contribuye al declive del uso de la orquesta moderna. La gran ventaja de estos grupos instrumentales es que a las

salas de fiesta les resulta mucho más económico contratarlos y a los músicos les resulta más sencillo conformar un grupo de estas características, esto provoca una verdadera crisis en el sector lo que ocasionará la regulación del sector y la obligatoriedad de pasar un examen para poder tocar en las Salas de Fiestas.¹³

Combos de música pop

Conocidos habitualmente como *conjuntos* por la influencia de los *complessi* italianos, constan de una sección rítmica formada habitualmente por contrabajo (en los inicios) o bajo eléctrico (posteriormente), batería y guitarra rítmica, normalmente eléctrica y una sección melódica ocupada por una guitarra eléctrica solista o/y por un instrumento de teclado (piano u órgano electrónico). La sección rítmica de este tipo de formación procede inequívocamente de las formaciones estadounidenses, y por eso no incluyen percusión latina ni otros instrumentos de percusión, exceptuando el uso ocasional de la pandereta o más raramente las claves (la adición más habitual de estos instrumentos no sucederá hasta mucho más tarde). Estos conjuntos suelen tener un cantante solista aunque algunos carecen de vocalista pero acompañan a algún solista de renombre como Los Relámpagos con Mike Ríos o Karina y los Jaguars. Este tipo de formación instrumental se impone sobre la “orquesta moderna” conforme avanza la década.

En ocasiones encontramos otro tipo de formaciones instrumentales, por ejemplo, José Luis y su guitarra se hace acompañar por una formación típica de trío de jazz (piano, bajo y batería) en su rumba “Mariquilla”.

Usos vocales

Técnica vocal

Los primeros años las listas de éxitos están copadas por voces educadas y de una buena calidad tímbrica, especialmente en el caso de los solistas, aunque cada vez se encuentran más alejadas de la técnica *belcantista*. Dentro de estas voces de gran calidad vocal y con educación técnica podemos

13 Ver apartado de Circuitos de música en directo

destacar entre otros a Domenico Modugno, Jimmy Fontana, José Guardiola, Monna Bell, Elder Barber, Mina, Charles Aznavour, Paul Anka o Frank Sinatra y posteriormente a Raphael.

Existen ejemplos que se salen de esta norma ya sea por la singularidad del timbre como el caso de Adriano Celentano o de Lucho Gatica o por tratarse de voces sin una calidad vocal destacable como Luis Aguilé, José Luis y su guitarra, Gigliola Cinquetti, o Nancy Sinatra. Esta “democratización” de los vocalistas se va incrementando a medida que avanzamos en el tiempo, esto no es un valor negativo, pues el hecho de que haya cantantes con una voz poco formada es síntoma de la accesibilidad común a este tipo de música, ya no hace falta tener buena voz para ser cantante pop.

El estilo de canto propio de los músicos de jazz con sus inflexiones vocales y de entonación (*notas blue*), llega a España sobre todo a través de las canciones de rock and roll de Elvis Presley y va a suponer una influencia creciente en la forma de cantar del nuevo estilo pop. Resulta curioso comprobar que en la lista de éxitos los temas de Elvis que aparecen no son temas de rock, sino baladas o arreglos de música ligera como “Are you lonesome tonight”, “It’s now or never” (“O sole mio”), “No more” (“La paloma”), “Surrender” (“Torna a Sorrento”), aún así en la vocalidad de Elvis Presley persiste la forma de cantar a la que aludimos.

Hay que mencionar que en España existe una forma autóctona de cantar, procedente de la tradición flamenca, como ejemplo tenemos a Mikaela con “La luna y el toro”, otras vocalistas en las que se aprecia esta influencia son las niñas prodigio Marisol y Rocío Durcal, pero en el periodo que nos ocupa este rasgo apenas está presente en la música juvenil (sí llegara a estarlo en los años 70 con el llamado rock andaluz).

Coro

Los coros, normalmente femeninos, también tienen presencia y suelen estar poco doblados, con pocas voces por cuerda. En el caso de las canciones de música ligera, a veces se aprecia en las voces de las coralistas una educación belcantista, esto lo podemos observar en “Pretty little baby” (“Linda muchachita”) de Connie Francis. Aparecen también otro tipo de coros de influencia “*soul*”, esto lo podemos apreciar en la versión de “Be my baby” interpretada por Les Surfs, este segundo tipo

de coro lógicamente termina por implantarse con el asentamiento del nuevo estilo. En el caso de los grupos, hay una amplia gama dentro de la calidad vocal, encontramos una escasa complejidad en la interpretación de “Si yo tuviera una escoba” de los Sirex o “Vuelo 502” de Los Cuatro de la Torre y una alta complejidad en la textura vocal de los coros en temas como “Help” de Los Beatles. Conforme avanza la década la acusada influencia de Los Beatles se ve reflejada en la enorme calidad y complejidad vocal en algunos grupos como Los Ángeles o los propios Brincos.

Música Instrumental

En la lista que nos ocupa los temas instrumentales están poco representados pero no hay que olvidar que en el año 64 se produce cierto auge de este tipo de género gracias al enorme éxito de Los Pekenikes con “Los cuatro Muleros”, grupos como los Relámpagos o los propios Pekenikes son los máximos representantes de este género en nuestro país (aunque Pekenikes también tiene mucha música con vocalistas), estos beben de las fuentes de la música surf de grupos como The Shadows, The Ventures o The Spotnicks. En muchos casos los grupos instrumentales españoles hacen versiones de temas populares del folklore español.¹⁴ El proceso compositivo habitual consiste en transcribir la parte vocal que en este caso corre a cargo de un instrumento solista, normalmente la guitarra aunque a veces también se puede ocupar el teclado, no suelen ser “solos” de características improvisatorias jazzísticas. Como ejemplos dispares de piezas instrumentales podemos comparar los usos propios de la música ligera de “Il silenzio” de Roy Etzel con su timbre característico frente a la trompeta con sordina y el acompañamiento de guitarra española de “Hilo de Seda” de los Pekenikes, pieza plenamente enclavada en el nuevo estilo pop.

Producción Discográfica

La evolución de la música popular urbana corre paralela a la evolución de los sistemas de grabación y reproducción de la misma. En 1948 la industria química desarrolla un nuevo material, el cloruro de polivinilo, material con el que es posible crear discos microsurco de larga duración, estos discos son capaces de reproducir sonido con un escaso ruido de superficie, así nace el disco de vinilo. En el periodo que nos ocupa el formato más utilizado es el EP o Extended Play, puede

¹⁴ Ver apartado de El nacimiento del pop en España: Breve Recorrido Histórico.

medir 7, 10 o 12 pulgadas se trata de un formato en el que se pueden grabar de 2 a 3 temas por cara grabados a 33 r.p.m o a 45 r.p.m. El LP o Long Play es un formato de mayor duración normalmente grabado a 33 r.p.m., su uso no comienza a extenderse en nuestro país hasta bien entrados los años 60, el formato SG o Single es el más pequeño de los tres, mide 7 pulgadas, está grabado a 45 r.p.m. y suele contener una canción por cara, este formato no se comercializa apenas hasta mediados de los años 60. Con respecto a las técnicas de grabación de sonido podemos distinguir entre sonido monoaural y sonido estereofónico. El sonido monoaural es el más utilizado en este periodo, es un sonido grabado y reproducido en un solo canal. En 1957 se patenta un sistema de reproducción de sonido denominado *Estereofonía*. El sonido estereofónico se crea a través de la grabación y posterior reproducción en dos canales, lo que proporciona al oyente un sentido de localización de la fuente sonora similar al que puede disfrutar en directo. Como señala Michel Philippot (1967) Las ventajas son, “Perfeccionamiento de la audición gracias al reparto de competencias entre los canales o altavoces, el aumento de la gama dinámica, la localización de las fuentes de sonido y la creación de un espacio sonoro ambiental a causa de la distancia de las columnas reproductoras”. En la época que nos ocupa el sonido monoaural es el formato de audio predominante en la música popular urbana, en cambio en las lujosas grabaciones de música clásica, sobre todo las de la Deutsche Grammophon son lanzadas en estéreo desde una época tan temprana como 1958. Con respecto a la radio musical de nuestro país la OM de la época emite en Mono, con la llegada de la FM esto cambia y la recepción del sonido mejora sensiblemente.

La calidad de las grabaciones está condicionada por los medios técnicos de los que disponen las casas discográficas, en este periodo normalmente se cuenta con magnetofones de pocas pistas. En los temas de música ligera la grabación está ecualizada destacando la voz del cantante que sobresale apareciendo en un primer plano, esto hace sea dificultoso apreciar en muchas ocasiones los detalles de orquestación en formaciones instrumentales grandes, como las orquestas modernas.

En cambio el reducido tamaño de los combos de música moderna permite unas grabaciones en las que es posible destacar unas partes instrumentales sobre otras, dándole al conjunto una mayor posibilidad de explorar la riqueza sonora de los instrumentos, como ejemplos podemos poner el destacable riff y los efectos de distorsión de la guitarra eléctrica en “I can’t get no Satisfaction” de

Los Rolling Stones, la presencia destacada de la guitarra rítmica por encima de la voces en temas como “Borracho” de los Brincos, la comparativa de los niveles de presencia de guitarra, batería y coros en “Si yo tuviera una escoba” de Los Sirex, completamente antagónica a la realizada en “Help” de The Beatles.

Los productores musicales, arreglistas y directores artísticos van adquiriendo más peso conforme avanza el periodo del estudio que nos ocupa. Estos técnicos crean nuevos paradigmas estilísticos que van desde el rudimentario eco por retraso de cinta (*tape delay eco*) practicado por Sam Phillips en la Sun Records al fastuoso *wall of sound* creado por Phil Spector, caracterizado por una textura densa creada gracias a la superposición de múltiples capas sonoras.

Los Beatles firman con George Martin, director artístico del sello Parlophone de EMI, en 1962, desde entonces y hasta mediados del 67 produce toda su obra en los estudios de EMI en Abbey Road. En esta época no hace falta mucha edición, de hecho hasta finales del 65 el cuarteto no descubre las posibilidades de las manipulaciones de cintas y de la edición de estudio, aún faltan 3 años para que aparezcan las grabaciones a 8 pistas. Aún así el productor y su equipo intervienen para pulir el sonido, como afirma Everett (2013): “Hace ajustes como que McCartney en lugar de Lennon, cantara el estribillo de “Love me do”, elevar el *tempo* de “Please please me”, o reorganizar la forma de la canción para que comenzara con un estribillo atrapante como se hizo en “She loves you” (p. 49). En este periodo George Martin elabora mucho las introducciones y los finales de los temas a pesar de que las canciones tienen una duración de apenas 3 minutos, la intención es pulir los primeros y últimos segundos de la canción. Un gran acierto es el uso de instrumentos procedentes de la orquesta clásica en canciones como “Yesterday”, siguiendo una línea similar Milhaud refuerza con vientos el “Black is black” de los Bravos y Maryni Callejo hace otro tanto en “Mejor” de los Brincos. Los Beatles graban los primeros dos álbumes en sistema monoaural de dos pistas, lo que exige una grabación casi en vivo, grabando las voces en una pista y las intervenciones instrumentales en otra. A partir de finales de 1963 comienzan a grabar en un cuatro pistas, registrando en tres pistas la sección rítmica (bajo y guitarra rítmica, guitarra principal y voces) reservando una cuarta pista para las voces sobregrabadas y para los solos instrumentales, lo que permite un mayor perfeccionamiento técnico. Una vez completada la pista base regraban las voces, todo esto permite una mayor flexibilidad a la

hora de hacer los arreglos finales. Everet describe dos interesantes ejemplos de esto (2013):

Para la grabación de “Help!”, Harrison pudo ejecutar *licks* de guitarra más complejos y de más de una sola parte, porque podía darse el lujo de grabar sus líneas por separado del resto del ensamble, McCartney podía componer una línea de bajo lírica para una canción semanas después que todo se hubiera volcado en cinta. p. (52)

Las sobregrabaciones permiten una mayor libertad tanto en el proceso de composición como en el de grabación. Como podemos observar, a medida que avanza la técnica se abre un mundo de posibilidades no sólo de edición sino de composición en estudio lo que marcará la producción musical de los años futuros.

En España de mediados de los 60 sobresalen tres productores fundamentales para la consolidación del fenómeno de la música juvenil, Alain Milhaud, Maryni Callejo y Rafael Trabuchelli, los dos primeros vienen de la música clásica, esta formación les permite enriquecer sus producciones que alcanzan altas cotas de calidad y una complejidad técnica mayor de lo habitual en la música pop del momento.

Milhaud lleva a los Bravos a las más altas cotas de popularidad consiguiendo copar las listas de venta internacionales con el “Black is Black”, grabado en Gran Bretaña, posteriormente repite éxito con Los Canarios y los Pop Tops. Cuando produce a los Bravos aún está aprendiendo el oficio por lo que los arreglos y la dirección artística recaen en Ivor Raimonde, como cuenta el propio Milhaud:

Cuando se graba no se tiene todavía una visión completa del trabajo (...). Ni los Bravos ni yo asistimos a la mezcla. El impacto lo recibí cuando Decca nos hizo llegar las grabaciones. El éxito se vislumbraba claramente, pero de ninguna forma podía esperar el bombazo mundial que tuvo¹⁵. (p.70)

Rafael Trabuchelli proviene de la radio, donde durante años es el gran técnico de sonido de la S.E.R., imprescindible colaborador de Raúl Matas, de hecho entra a trabajar en Hispavox gracias a la mediación de este gran locutor, amigo personal de los dueños de la compañía. Rafael Trabuchelli es

15 Campoy, C. (Verano de 2015). Alain Milhaud, El productor que internacionalizó el pop español. *Cuadernos FM*. Valencia: Grupo Midons. (p. 56-93).

el director artístico que convence a los Pekenikes para que se conviertan en un grupo instrumental, descubre a Los Ángeles e interviene en la formación de Los Módulos, posteriormente será el responsable del gran éxito internacional que conseguirá Miguel Ríos con su “Himno a la Alegría”. Trabuchelli trabaja en Hispavox consiguiendo grandes éxitos para la casa desde sus inicios, de hecho su primera producción como director artístico en esta casa es el gran éxito “La Yenka” del dúo Johnny y Charley. Trabuchelli contrata con gran acierto al gran pianista y arreglista Waldo de los Ríos. El propio productor narra cómo fueron sus inicios en la casa discográfica (Domínguez, 2002):

Empecé grabando en magnetófonos Ampex de dos pistas. Era poco más o menos como grabar un programa de radio o televisión en directo. Luego trabajé en cuatro pistas, que reduciéndolas se convertían en ocho. (...) También padecimos el estéreo: mezclábamos en monoaural y después en estéreo (...) Como en Hispavox disponíamos de medios increíbles, si yo quería una escucha especial me iba a Londres a comprarla. Generábamos éxito tras éxito, por lo que no teníamos ningún problema de presupuesto (p. 285).

Maryni Callejo produce a Los Brincos, logra relanzar la carrera de los Relámpagos y es la responsable de la formación del grupo Fórmula V. Consigue producir uno de los discos más importantes de la historia pop de este país, *Los Brincos* del grupo homónimo, obteniendo así mismo un gran éxito comercial.

TÍMBRICA

Instrumentación - Usos singulares / no vocal
Solistas - Música ligera (orquesta)
Solistas - Combos pop
Cantantes con formación vocal
Cantantes singulares
Cantantes de influencia afroamericana
Cantantes de influencia andaluza
Coros
Producción discográfica

Ref.	Intérprete	Canción	Instrumentación
59.02	José Luis y su guitarra	Mariquilla	Trío jazz y guitarra española
59.05	Monna Bell	Un Telegrama	Orquesta moderna
59.07	José Guardiola	La montaña	Orquesta moderna
59.08	Domenico Modugno	Piove (Ciao, ciao Bambina)	Orquesta moderna
59.13	Gloria Lasso	Luna de miel	Orquesta moderna
59.16	Elder Barber	Yo te daré	Orquesta moderna
59.18	Elder Barber	Mare Nostrum (Ola, ola, ola).	
60.05	José Guardiola	Dieciséis Toneladas (sixteen tons)	
60.09	Elvis Presley	It's now or never	

60.10	José Guardiola	Mackie el navaja	
60.12	Domenico Modugno	Libero	
60.17	Elder Barber	Mare Nostrum (Ola, ola, ola).	Orquesta moderna
60.20	Monna Bell	El día de los enamorados	Orquesta moderna
61.05	Elvis Presley	Are you lonesome tonight	Sin batería
61.11	Adriano Celentano	24.000 Baci	
61.12	Lucho Gatica	Moliendo café	Combo latino
61.15	Elvis Presley	It's now or never	
61.16	José Guardiola	Enamorada	
61.20	José Guardiola	Old man river	Big Band
62.03	Elvis Presley	Good luck charm	
62.06	Gilbert Becaud	Et Maintenant	
62.09	Elvis Presley	His lastest flame (Marie's the name)	
62.10	Cliff Richard and the shadows	The young ones	
62.11	Connie Francis	Pretty little baby (Linda muchachita)	
62.14	Elvis Presley	No more (La Paloma)	Banda, marimba, coro
62.15	Mina	Locamente te amaré	
63.09	Luis Aguilé	Dile (Tell him)	
63.12	Gilbert Becaud	Et Maintenant	
63.15	Lucho Gatica	El pecador Lucho Gatica.	
63.16	Elvis Presley	You're devil in disguise	
63.19	Cliff Richard and the shadows	Summer holiday	Combo pop
64.01	Les Surf	Tú serás mi baby (Be my baby)	Fade out
64.02	Charles Aznavour	La mamma	
64.05	Mina	Ciudad solitaria (Citta vuota)	
64.10	Gigliola Cinquetti	Non ho l'eta per amarti	
64.16	Adriano Celentano	Rezaré (Pregheró /Stand by me)	
64.17	Luis Aguilé	Verde, verde	
64.18	Charles Aznavour	Et pourtant (Y por tanto)	
64.21	Los Pekenikes	Los cuatro Muleros	Instrumental
65.02	France Gall	Pouppé de cire, poupee de son	Orquesta moderna
65.04	Conchita Velasco	Chica ye-ye	Combo pop
65.05	Los Brincos	Flamenco	Combo pop
65.06	Los Brincos	Borracho	Fade out
65.07	Los Brincos	Sola	Combo pop
65.09	Charles Aznavour	Venecia sin ti (Que c'est triste Venise)	
65.10	Jimmy Fontana	El Mundo (Il Mondo)	Orquesta moderna
65.13	The Beatles	Help!	Coros / balance
65.15	Mikaela	La luna y el toro	Guitarras, bongos
65.20	Los Sirex	La Escoba	Coro / balance
66.01	Raphael	Yo soy aquel	
66.02	Nancy Sinatra	These boots are made for walkin'	
66.03	Frank Sinatra	Strangers in the night (Extraños en la noche)	
66.04	Christophe	Aline	Orquesta moderna /clave
66.05	Luis Aguilé	Juanita Banana	
66.07	Los Brincos	Mejor	Combo y brass / coros (falsete)
66.09	Los Brincos	Un sorbito de champagne	
66.12	Roy Etzel	Il silenzio	Instrumental
66.13	Los Bravos	Black is black	Combo y brass
66.14	The Beatles	Yesterday	Cuarteto cuerda/guit.
66.15	Raphael	La canción del tamborilero	
66.16	The Rolling Stones	I can't get no satisfaction	Guitarras con distorsión
66.18	Los Cuatro de la Torre	Vuelo 502	Cuarteto con organo/coro
66.19	Los Brincos	Tú me dijiste adiós	Combo pop /coros
66.20	Los Pekenikes	Hilo de seda	Trompeta con sordina

3. Textura

La Textura Musical es el entramado que conforman las distintas voces de una composición. El análisis de la textura consiste en estudiar la forma en la que se relacionan las distintas voces de una obra. Desde este punto de vista la mayor parte de los temas que estamos analizando son Canciones y por tanto tienen una textura denominada *Melodía Acompañada*, esta tiene una sencilla presentación, consta de dos elementos, por una parte la melodía propiamente dicha y por otra el acompañamiento que realza a la misma. La melodía suele ser vocal y el resto de las partes que intervienen realizan funciones subsidiarias de acompañamiento según las características polifónicas o sonoras (registro, timbre,...) propias de cada instrumento. La Batería y el bajo tienen un rol particularmente rítmico, normalmente el relleno armónico corre a cargo de la guitarra eléctrica, que también contribuye en alguna medida a enriquecer el ritmo. Estas líneas de acompañamiento tienden a ser funcionales y discretas, con lo que el interés se centra con más facilidad en el cantante aunque a veces esta función se puede enriquecer, a veces la de uno de los instrumentos puede llegar a funcionar como una contramelodía, como ejemplo de esto tenemos el bajo de “These boots are made for walkin” de Nancy Sinatra, cuyo bajo funciona como una voz de contraste. Este tipo de enriquecimiento va a ser más frecuente a medida que avance la consolidación del pop.

Tanto en arreglos de música ligera como en arreglos del estilo pop, a veces se añaden líneas que aportan mayor riqueza al arreglo. Podemos encontrar sencillos impulsos rítmicos antifonales, o de acordes de la guitarra, cuyos antecedentes se encuentran en los arreglos de las big-bands, por ejemplo en “Speedy Gonzales” de Pat Boone o en “La Chica Ye-yé” de Conchita Velasco. riffs/ostinati melódicos de fondo que pueden desarrollarse en arpeggios como en “Non ho l’eta per amarti” de Gigliola Cinquetti, “Sapore di sale” de Gino Paoli, o “The House of the rising sun” de The Animals o aparecer como riffs melódicos como en “You are my destiny” de Paul Anka, “I can’t get no satisfaction” de The Rolling Stones, “Popotitos” de los Teen Tops o “Black is black” de Los Bravos.

Podemos encontrar una textura más compleja en los títulos cuya instrumentación es más densa, especialmente en las piezas acompañadas por orquesta. En estos casos hablamos de Textura Contrapuntística, que es la formada por distintas líneas melódicas, en este caso instrumentales, que

dotan una gran riqueza a los arreglos, tanto por su desarrollo melódico, paralelo a la melodía principal, como por los contrastes tímbricos derivados de la naturaleza del colorido instrumental.

A pesar de que el nuevo estilo pop debe mucho al jazz, los solos instrumentales no se prodigan en las canciones pop más comerciales, y por supuesto, no se da en absoluto en el caso de la canción ligera.

En cambio, el empleo de la Polifonía coral (varias voces humanas), desde el punto de vista de la textura, tal vez sea el recurso polifónico más importante en los arreglos para el enriquecimiento de la parte vocal solista, precisamente por el empleo de la voz humana. El uso de los coros, muy frecuente en la música del periodo concreto al que nos referimos, es especialmente significativo, y muy variado en distintas vertientes:

Textura Monofónica: Hace referencia a las voces cantando simplemente a unísono, como podemos observar en la Sección A de “Vuelo 502” de los Cuatro de la Torre o de forma responsorial (alternando la intervención de una voz con un coro de voces al unísono) como en “Quiéreme siempre” de los Cinco Latinos.

Textura Polifónica: Hace referencia a varias líneas melódicas sonando a la vez, como ejemplos tenemos el estribillo de “Flamenco” de los Brincos, o “Twist and shout” de The Beatles en los que las voces se van introduciendo de manera escalonada de forma Imitativa, o por procedimiento antifonal (alternando la intervención de una voz con un coro que responde normalmente con el mismo texto) como “Help” de The Beatles.

Fondo armónico acompañante: Se trata de voces que funcionan como simple relleno armónico, este procedimiento lo encontramos en los coros de “Capri c’est fini” de Hervé Vilard o en “Surrender” de Elvis Presley.

Textura Homofónica: Contiene una sola melodía pero está acompañada por voces acordales que enriquecen armónicamente la obra. Pueden actuar como refuerzos armónicos Homorrítmicos (todas las voces a la vez) como en “Un sorbito de Champán” de Los Brincos, de un modo algo

más independiente como en “Mi cariñito” o “Estando Contigo” de los Cinco Latinos o de modo Responsorial como en el caso de “I should have know better” de The Beatles. Normalmente el empleo de coros con polifonía a cuatro voces como “Recordándote” de los Cinco Latinos son de influencia claramente jazzística, por su necesidad de amplitud armónica.

Las texturas anteriormente expuestas pueden aparecer combinadas en una misma pieza, un ejemplo este uso lo encontramos en “Tú serás mi baby” (“Be my Baby”) de Les Surfs, esto le da a la pieza una gran riqueza en el nivel de arreglos, no en vano este título es obra de uno de los grandes compositores de la música pop de todos los tiempos, Phil Spector, cuya calidad es incuestionable.

Desde el punto de vista de la textura, el uso del coro también supone un índice de calidad de la elaboración del arreglo, de la evolución del estilo y la seña de identidad de muchos grupos como Dúo Dinámico, los Cinco Latinos, Les Surfs, Los Brincos, The Beatles, así como de otros que aparecerán en años posteriores a los que son objeto de este estudio, como los Mismos o Mocedades.

TEXTURA

Presencia de línea de bajo			
Voces acompañamiento (antifonal / riffs)			
Coros (tipologías)			
Coros de calidad polifónica			
Ref.	Intérprete	Canción	Usos polifónicos
59.03	Los Cinco Latinos	Recordándote	Coros a 4 - solo saxo
59.04	Paul Anka	You are my destiny	Arpeggios
59.06	Los Cinco Latinos	Quiéreme siempre.	Coro monofónico
59.12	The Platters	Smokes gets in your eyes	Coros a 4
60.06	Los Cinco Latinos	Eres diferente	Polifonía homofónica
60.13	Los Cinco Latinos	Mi cariñito	
61.01	Dúo Dinámico	Poesía en Movimiento	
61.03	Dúo Dinámico	(Poetry in motion)	
61.04	Dúo Dinámico	Quisiera ser	Coro fondo armónico
61.08	Dúo Dinámico	Exodus	
61.10	Elvis Presley	Surrender	
61.17	Los Cinco Latinos	Estando Contigo	
62.01	Dúo Dinámico	Perdóname	Acompañamiento antifonal
62.04	Dúo Dinámico	Mari Carmen	
62.07	Dúo Dinámico	Hello, Mary Lou	
62.12	Dúo Dinámico	El tercer hombre	
62.19	Pat Boone	Speedy Gonzales	Riff (Ostinato)
63.07	Dúo Dinámico	Amor de verano	
63.10	Los Teen Tops	Popotitos (Bony Moronie)	Riff (Ostinato)
63.13	Dúo Dinámico	Limbo Rock	

63.17	Dúo Dinámico	Balada gitana	
64.01	Les Surf	Tú serás mi baby (Be my baby)	Coros combinados
64.04	The Beatles	She loves you	
64.07	Gino Paoli	Sapore di sale	Arpeggios
64.10	Gigliola Cinquetti	Non ho l'eta per amarti	Arpeggios
64.11	The Beatles	Twist and shout	Polifonía imitativa
64.12	The Beatles	Do you want to know a secret	
64.13	The Beatles	A hard day's night	
65.04	Conchita Velasco	Chica ye-ye	Acompañamiento antifonal
65.05	Los Brincos	Flamenco	Polifonía imitativa
65.06	Los Brincos	Borracho	
65.07	Los Brincos	Sola	
65.08	Dúo Dinámico	Esos ojitos negros	
65.13	The Beatles	Help!	Polifonía antifonal
65.17	The Beatles	I should have know better	Polifonía homofónica
65.19	The Animals	The House of the rising sun	Arpeggios
66.02	Nancy Sinatra	These boots are made for walkin'	Bajo
66.06	Hervé Vilard	Capri c'est fini	Coro fondo armónico
66.09	Los Brincos	Un sorbito de champagne	Polifonía homofónica
66.10	The Beatles	Michelle	Coro fondo armónico
66.13	Los Bravos	Black is black	Riff (Ostinato)
66.16	The Rolling Stones	I can't get no satisfaction	Riff (Ostinato)
66.18	Los Cuatro de la Torre	Vuelo 502	Coro monofónico
66.19	Los Brincos	Tú me dijiste adiós	Combo con coros

4. Ritmo, Métrica y Tempo

Como afirmaba San Agustín, *Musica est ars bene movendi*, es el arte de relacionar los sonidos con el tiempo, el ritmo por tanto es un elemento fundamental que podríamos definir como el orden y la proporción de la música en el tiempo. La Métrica en música se organiza mediante esquemas representativos de un tipo de fórmula rítmica. Las fórmulas métricas están conformadas por una serie de divisiones iguales, todo ritmo se puede integrar en una de estas fórmulas métricas. Cuando hablamos de Tempo nos referimos a la velocidad de ejecución de una obra.

Estos aspectos temporales, ritmo, métrica y tempo, van a ser decisivos para definir la evolución del estilo que estamos estudiando. Una de las características principales de la música pop, y tal vez la que más impacto haya tenido en la propia música ligera, aparte de la incorporación de la sección rítmica y la batería, es su particular uso del ritmo, que a su vez proviene de la música afroamericana (incluyendo en este área a los países del Caribe), de la que adopta sus características métricas generales y sus formas derivadas específicas.

A continuación vamos a exponer las principales influencias afroamericanas:

La primera de las influencias son los usos rítmicos en el jazz. Como es sabido, esta música es originaria de la población afroamericana de EE.UU. Sus principales rasgos rítmicos son el *swing*, una manera particular de distribuir el acento métrico del compás, y una subdivisión del pulso basada en el *shuffle*, que consiste en dos ataques por pulso en subdivisión ternaria, largo/breve, con el acento cambiado con respecto a los cánones convencionales en favor de los momentos pares. Cabe decir que ni el *swing* ni el *shuffle* están presentes en la música latina.

Con respecto al compás, normalmente cuaternario, además de la distribución en 4 pulsos, los acentos métricos se pueden referenciar de manera diversa, e igualmente ubicarse rítmicamente con posterioridad en distintos momentos del compás, lo que proporciona aún una mayor flexibilidad rítmica. El caso más claro consiste en la binarización del ritmo ternario, consistente en la adaptación de un ritmo de 9 valores (divisible en 3+3+3) a un ritmo de 8 valores con acentuación desigual (dentro del compás cuaternario), en valores de 3+3+2 (propio de la rumba), 2+3+3, u otras combinaciones

(como en la clave del *Son*: 3+3+2/2+2+4). Esto es típico de la música afroamericana en Norteamérica, tanto de EE.UU. como de Cuba o Puerto Rico, o de los ragtimes, donde se aprecia con suma claridad el contraste de ambas métricas simultáneas, con diseños melódicos ternarios/binarizados de la parte superior, que contrastan con el acompañamiento binario regular, provocando una cierta polirritmia característica, aunque fácilmente asimilable. Mientras que el swing es específico de EE.UU., la binarización de ritmos ternarios está también presente en las distintas formas musicales de la música latina. Por estas razones, las síncopas (notas que entran en momentos métricos débiles y se prolongan a momentos fuertes) y los ictus (acento métrico) a contratiempo son muy frecuentes.

Música procedente de Latinoamérica

Lógicamente, donde más se aprecian estas cualidades es en los temas que se basan en formas de danza de música latina, y que hasta principios de los años 60 todavía tienen una presencia importante en la oferta musical, tanto americana como española, como por ejemplo el *cha-cha-cha* “Eso es el amor” de Gloria Lasso, el *joropo* “Ansiedad” o la *rumba* “Ay cosita linda” de Nat King Cole, las *habaneras* “Yo te daré” de Elder Barber y “No more” (“La Paloma”) de Elvis Presley, o el *beguine* “It’s now or never” de Elvis Presley, el *son* “Moliendo café” de Lucho Gatica, la *samba* “Brigitte Bardot” de Jorge Veiga o la *bossa nova* “Cúlpale a la bossa nova” (“Blame it to the bossa nova”) de Eddye Gorme, y un largo etcétera. Sin embargo, la creciente influencia del jazz va contribuyendo a la reducción de piezas de carácter latino en muy pocos años.

Música procedente de EE.UU

Esta también aporta nuevos ritmos. A diferencia de la música latina, estos ritmos de origen estadounidense sí que tienen un impacto muy importante en la naciente música pop. Los principales son:

Blues: Tiene una estructura formal de 12 compases AAB, fundamentada en una secuencia armónica específica, basada a su vez en el *shuffle*. Puede tratarse de primitivas formas de blues lento, un claro ejemplo es “Little red rooster” de The Rolling Stones o emplearse a tempo más vivo, dando lugar a otras definiciones.

Boogie-woogie: Aunque tiene su origen en un arpeggio de cuatro notas, octavado, se puede ejecutar de forma complementaria entre bajo, *walkin' bass* simple e instrumento polifónico (con acordes a contratiempo) basado en el *shuffle* como las versiones de rock and roll a americano de los Llopis “Estremécete” (“All shook up”) o “R-o-c-k” con una estructura armónica de blues “Good luck charm” de Elvis Presley, también nos puede servir como ejemplo, aunque su armonía no es estrictamente la del blues. El *boogie-woogie* suele interpretarse con un tempo bastante ligero.

Rock'n roll: el ritmo del *rock'n roll* es similar al del *boogie-woogie*, aunque marcadamente, más pesado. Por extensión, se aplica a muchas canciones, podemos poner como ejemplo “Popotitos” (“Bony Morony”) de los Teen Tops, o “Multiplication” de Bobby Darin, también incluimos “I can't get no satisfaction” de The Rolling Stones o “Black is black” de Los Bravos, aunque pierdan la estructura armónica del blues.

Rockabilly: similar al *rock'n roll* o al *boogie-woogie*, aunque guarda más relación con el estilo “country”. El término nace de la contracción entre rock y *hillbilly*, en referencia al estilo musical del mismo nombre, una variedad de folk sureño. En este estilo encontramos también influencias del *western swing* y de la música folk de los Apalaches. Los registros paradigmáticos de este estilo son los realizados por la *Sun Records* en los años 50, casa en la que Elvis Presley hizo sus primeras grabaciones. Musicalmente se basa en un ritmo de subdivisión binaria sin *shuffle*. Habitualmente el rockabilly tiene una instrumentación sencilla en la que abunda la formación específica de trío (guitarra, bajo/contrabajo, batería).

Slow rock: Si clasificamos los temas de esta época, dividiéndolos entre temas ligeros y lentos, la presencia del *slow rock* entre éstos últimos es abrumadora, frente a otros tipos de piezas lentas como el *vals lento* (“Are you lonesome tonight” de Elvis Presley) o las *baladas* (“Smoke gets in your eyes” de The Platters). El *slow rock* es un tipo de ritmo lento en compás de 12/8, similar a la *barcarola*, con marcada subdivisión de los grupos de tres ataques por pulso. El *slow rock* tiene mucha presencia en canciones de música ligera, este factor acerca a los géneros hasta el punto en que a veces resulta difícil dilucidar la frontera entre ambos, dificultad a la que se añade la entonación de la voz, la orquestación y otros factores similares. Es lógica la transferencia de valores entre ambos estilos ya que conviven

en el tiempo y a veces un mismo vocalista se mueve entre los dos géneros por requerimientos de las casas discográficas “Only you” de The Platters, “You are my destiny” de Paul Anka, “Como antes” (“Come prima”) de los Cinco Latinos, “Yo soy aquel” de Raphael, “Perdóname” del Dúo Dinámico, “Sapore di sale” de Gino Paoli, “La novia” de Antonio Prieto, “Capri c’est fini” de Hervé Villard, “Aline” de Christophe, “Il silenzio” de Roy Etzel... la lista de temas es interminable.

Aunque las canciones de música ligera son lentas en su mayoría, algunas llegan a tener un aire o un carácter distinto, influidas por el nuevo estilo pop o el estilo americano como “Pouppé de cire, poupee de son” de France Gall; o “Piove, Ciao,ciao bambina” de Domenico Modugno. En este momento, es característico de algunos temas el uso del ritmo de *bolero* (similar al que utiliza Ravel en la pieza homónima), como en “La Canción del Tamborilero” de Raphael, “Amor de verano” del Dúo Dinámico, o “Et Maintenant” de Gilbert Becaud.

Sin embargo, la adaptación del rock’n roll a la música pop va a dar lugar a un tipo de ritmo muy genérico, también conocido como 8 beat, donde en la batería se marcan con bombo las partes fuertes, con caja las partes débiles, y con plato o charles ocho golpes (dos por cada pulso del compás cuaternario), con la batería y el bajo sincronizados, este ritmo es utilizado en muchas ocasiones por los músicos del sonido *Merseybeat*¹⁶ en muchas de sus composiciones, lo encontramos por ejemplo en “She loves you” de The Beatles, en “Borracho” y “Mejor” de Los Brincos, en “La escoba” de los Sirex, en “La chica ye-ye” de Conchita Velasco, en la versión de Karina de “Me lo dijo Pérez”, en “Nessuno mi puo guidicare” (“Ninguno me puede juzgar”) de Caterina Casselli, en “If I had a hammer” de Trini López y en un tempo menos vivo en “Tú me dijiste adiós” de Los Brincos o en la versión “Tú serás mi baby” (“Be my baby”) de Les Surf. Si observamos la tabla veremos que su uso se generaliza sobre todo a partir del año 64, gracias a la influencia de los Beatles y aunque es propio de la música pop también es adoptado por la música ligera.

Esta riqueza rítmica afecta también a la forma de bailar en las piezas ligeras: baile libre, individual, no por parejas, ni sometido a una coreografía específica como en otros bailes como pasodobles o piezas con ritmos latinos. No obstante, a través de la red comercial se pretende implementar nuevas

¹⁶ *Merseybeat* Grupos nacidos en la región de Marseyside a la que pertenece Liverpool en los años 60 a cuya cabeza están The Beatles.

formas de baile, como “La Yenka” de Johnny and Charley, o sobre todo el *Twist*, similar al rock’n roll o al boogie-woogie, ya que más que una forma musical es una manera de bailarlo, girando los tobillos principalmente “Let’s twist again” de Chubby Checker, por ejemplo “Il ballo del mattone” de Rita Pavone es similar al twist aunque pretende ser un nuevo baile y “Speedy Gonzales” de Pat Boone también sigue una estructura similar.

Podemos observar también la binarización de ritmos ternarios en el ritmo marcado por el acompañamiento de guitarra, encontramos ejemplos de este procedimiento en “Sola” de los Brincos, “Il Mondo” de Jimmy Fontana (2,3,3), “Quince años tiene mi amor” del Dúo Dinámico, “Diana” de Paul Anka o Quiéreme siempre de los Cinco Latinos (3,3,2), en la introducción de “Down Town” de Petula Clark (2,3,3,3,3,2), en “His lastest flame” (“Marie’s the name”) de Elvis Presley o en “Little Darling” de The Diamonds (3,3,2,2,2,2,2). Este procedimiento se extiende en general al aspecto rítmico intrínseco en las melodías, donde la desigual acentuación métrica producida por dicha binarización del ritmo ternario es muy abundante como en “Limbo Rock” del Dúo Dinámico, en “The young ones” de Cliff Richard and The Shadows, en el puente tarareado de “If I had a hammer” (“Si fuera un martillo”) de Trini López, en “Si je chante c’est pour toi” (“Mary had a little lamb”) de Silvie Vartan, y en un largo etcétera.

Con respecto a temas basados en el *swing*, hay un amplio catálogo, como “Mare Nostrum” (“Ola, ola, ola”) de Elder Barber, “Quisiera ser” del Dúo Dinámico, “Old man river” o “Mackie el Navaja” en interpretación de José Guardiola, etc. Asimismo, el *shuffle* está presente en el fraseo de las canciones del nuevo estilo pop como “Summer holiday” de Cliff Richard and the Shadows, “Hello Mary Lou” en versión del Dúo Dinámico, “Mi cariñito” de los Cinco Latinos, “El día de los enamorados” de Monna Belle, “Dieciséis Toneladas” (“Sixteen tons”) en interpretación de José Guardiola; etc..

Además cabe mencionar en este momento previo a la explosión del pop la presencia residual en las listas de piezas de ritmos típicamente españoles como el *pasodoble* en temas como “Las chicas de la Cruz Roja” de Ana M^a Parra o la *rumba* de aire español en “Mariquilla”, de José Luis y su guitarra o en “La luna y el toro” de Mikaela, aunque si observamos las fechas de estos éxitos la mayoría de

ellos pertenecen a los primeros años del periodo de estudio. En todo caso, lo que se llega a producir es algún tipo de fusión entre pop y aires de rumba española como en la sección A de “Vuelo 502” de los Cuatro de la Torre o un ritmo ternario, a tempo vivo, de origen popular como en “Los cuatro muleros” de los Pekenikes.

RITMO

Ritmos latinos			
Ritmos españoles			
Ritmos norteamericanos ligeros			
Ritmos ligeros en música ligera			
Ritmos lentos en música ligera y pop			
Ritmo “8 beat”			
Bailes			
Binarización de ritmos ternarios			
Shuffle y Swing			
Ref.	Intérprete	Canción	Ritmo
59.01	Paul Anka	Diana	Ritmo 3,3,2
59.02	José Luis y su guitarra	Mariquilla	Rumba
59.04	Paul Anka	You are my destiny	Slow rock
59.06	Los Cinco Latinos	Quiéreme siempre	Ritmo 3,3,2
59.08	Domenico Modugno	Piove (Ciao, ciao Bambina)	Medium swing
59.09	Los Cinco Latinos	Como antes (Come Prima)	Slow rock
59.11	The Diamonds	Little Darling.	Son (3,3,2,2,2,4) - Rock
59.12	The Platters	Smokes gets in your eyes	Balada
59.15	Gloria Lasso	Eso es el amor	Cha-cha-cha
59.16	Elder Barber	Yo te daré	Habanera
59.17	Ana María Parra	Las chicas de la cruz roja	Pasodoble
59.18/60.17	Elder Barber	Mare Nostrum (Ola, ola, ola).	Medium swing
59.19	Nat King Cole	Ay Cosita Linda	Rumba
59.20	The Platters	Only you	Slow rock
60.02	Los Llopis	Estremécete. (all shock up)	Boogie Woogie
60.03	Los Llopis	R-o-c-k	Boogie Woogie
60.04	Nat King Cole	Ansiedad	Joropo
60.05	José Guardiola	Dieciséis Toneladas (sixteen tons)	Swing - Shuffle
60.09/61.15	Elvis Presley	It's now or never	Beguine
60.10	José Guardiola	Mackie el navaja	Swing
60.13	Los Cinco Latinos	Mi cariñito	Swing - Shuffle
60.20	Monna Bell	El día de los enamorados	Swing - Shuffle
61.01	Dúo Dinámico	Quince años tiene mi amor	Ritmo 3,3,2
61.04	Dúo Dinámico	Quisiera ser	Swing
61.05	Elvis Presley	Are you lonesome tonight	Vals lento
61.06	Antonio Prieto	La Novia	Slow rock
61.12	Lucho Gatica	Moliendo café	Rumba
61.18	Jorge Veiga	Brigitte Bardot	Samba
61.20	José Guardiola	Old man river	Swing
62.01	Dúo Dinámico	Perdóname	Slow rock
62.03	Elvis Presley	Good luck charm	Boogie Woogie
62.06/63.12	Gilbert Becaudo	Et Maintenant	Bolero/lento
62.07	Dúo Dinámico	Hello, Mary Lou	

62.09	Elvis Presley	His lastest flame (Marie's the name)	Son (3,3,2,2,2,4) - Rock
62.10	Cliff Richard and the shadows	The young ones	Melodía 3,3,2
62.14	Elvis Presley	No more (La Paloma)	Habanera
62.16	Johnny Hallyday	Viens danser le twist (Let's twist again).	Twist
62.19	Pat Boone	Speedy Gonzales	Twist
62.20	Bobby Dann	Multiplication	Rock
63.07	Dúo Dinámico	Amor de verano	Bolero/lento
63.10	Los Teen Tops	Popotitos (Bony Moronie)	Rock (riff)
63.13	Dúo Dinámico	Limbo Rock	Melodía 3,3,2
63.18	Eddye Gorme	Cúlpale a la bossa nova (Blame it to the bossa nova)	Bossa nova
63.19	Cliff Richard and the shadows	Summer holiday	Shuffle
64.01	Les Surf	Tú serás mi baby (Be my baby)	8 beat 8 beat –
64.03	Trini López	If I had a hammer	Melodía 3,3,2 8 beat
64.04	The Beatles	She loves you	Melodía 3,3,2
64.06	Sylvie Vartan	Si je chante	Melodía 3,3,2
64.07	Gino Paoli	Sapore di sale	Slow rock
64.09	Rita Pavone	El baile del Mattone	Twist
64.21	Los Pekenikes	Los cuatro Muleros	Ternario - vivo
65.01	Johnny and Charley	La Yenka	Yenka
65.02	France Gall	Pouppé de cire, poupee de son	8 beat
65.03	Petula Clark	Downtown	2,3,3,3,3,2 + 8 beat
65.04	Conchita Velasco	Chica ye-ye	8 beat
65.06	Los Brincos	Borracho	8 beat
65.07	Los Brincos	Sola	Ritmo 2,3,3
65.10	Jimmy Fontana	Il Mondo	Ritmo 2,3,3
65.14	Karina	Me lo dijo Pérez	8 beat
65.15	Mikaela	La luna y el toro	Rumba (lento/vivo)
65.19	The Animals	The House of the rising sun	Slow rock
65.20	Los Sirex	La Escoba	8 beat
66.01	Raphael	Yo soy aquel	Slow rock
66.04	Christophe	Aline	slow rock
66.06	Hervé Vilard	Capri c'est fini	Slow rock
66.07	Los Brincos	Mejor Ninguno me puede juzgar	8 beat
66.08	Caterina Casselli	(Nessuno mi puo guidicare)	8 beat
66.12	Roy Etzel	Il silenzio	Slow rock
66.13	Los Bravos	Black is black	Rock'n roll
66.15	Raphael	La canción del tamborilero	Bolero/lento
66.16	The Rolling Stones	I can't get no satisfaction	Rock'n roll
66.17	The Rolling Stones	Little red rooster	Blues lento
66.18	Los Cuatro de la Torre	Vuelo 502	Rumba pop
66.19	Los Brincos	Tú me dijiste adiós	8 beat

5. Armonía y Melodía

Arnold Schönberg define Armonía como (1974): “el estudio de los sonidos simultáneos (acordes) y de sus posibilidades de encadenamiento, teniendo en cuenta sus valores constructivos, melódicos y rítmicos, y sus relaciones de equilibrio. A continuación vamos a hacer un estudio de los principales temas de las listas de éxitos desde el punto de vista armónico.

Al igual que en los apartados anteriores, la música pop encuentra sus antecedentes, en la melodía y en la armonía que la sustenta, tanto en la música ligera como en la música de procedencia americana. La música ligera por lo general es Tonal y la Americana es básicamente Modal, esta afirmación no es estricta, estamos hablando grosso modo. Estos usos armónicos no son exclusivos de ningún género, por ejemplo la armonía de “Good luck charm” de Elvis Presley (con ritmo de *Boogie Woogie* a tempo medio, y con un combo de jazz) es tonalmente ortodoxa, mientras que “Don Quijote” de los Cinco Latinos (con orquesta) es modal, tanto por el uso del modo Frigio en su sección A, como por la ordenación de acordes heterodoxa (no funcional) de su sección B. Por tanto, la armonía no es un criterio clave para establecer una clasificación estilística, pero sí un factor diferenciador por la implicación de la armonía modal propia del jazz.

A continuación me dispongo a realizar ciertas aclaraciones técnicas previas al Análisis Armónico:

Las notas “DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SP” constituyen la *Heptafonía*. Dichas notas, se expresan también en el mundo anglosajón en cifrado alfabético como C - D - E - F - G - A - B. Este cifrado será empleado en las ilustraciones que siguen a continuación ya que es la nomenclatura comúnmente utilizada en el jazz. La distancia mínima entre dos sonidos es el semitono, o medio tono, todas las notas están situadas de forma natural a distancia de tono, salvo SI/DO y MI/FA que se encuentran a distancia de semitono.

Las *Escalas* o *Modos* se crean a partir una nota, con una determinada selección y ordenación del resto de las notas que van a constituir dicha escala. Para referirnos a las notas que forman parte de la escala, hablaremos de *grados de la escala*. Dichos grados se indican en números romanos y se ordenan del I al VII siguiendo un orden correlativo.

Los *Acordes* se construyen con la agrupación simultánea de distintos sonidos. Los más habituales son los que se crean por superposición de notas a distancia interválica de tercera desde una nota *Fundamental*, esencialmente *triadas* (agrupación de 3 notas) o *acordes de 7ª de dominante* (triada construida desde el V grado, con el agregado de una nota a distancia interválica de 7ª desde dicho V grado, indicado como V7). Dicha distancia interválica se calcula contando las notas consecutivas que hay entre la inicial y la final, incluyendo en esta cuenta a la misma nota de partida.

Los acordes se pueden crear tomando como Fundamental cualquier nota o grado de la escala. Dichos acordes se indican referenciando la Fundamental, bien con su nombre en cifrado alfabético, bien como grado de la escala con números romanos. En las ilustraciones, las referencias se harán identificando como C al grado I del modo mayor.

Cuando la distancia interválica que hay en un acorde entre la Fundamental y su siguiente nota es de 3ª mayor (2 tonos), el acorde es mayor. En cambio, cuando dicha distancia interválica es de 3ª menor (1 tono y un semitono), el acorde es menor, en este caso, se debe indicar esta condición del acorde añadiendo a la Fundamental una m (por ejemplo: Dm indica acorde de Re menor).

La *Escala Cromática* es una escala constituida por las 12 notas que se producen entre una nota determinada y la repetición de la misma en la siguiente posición más aguda (a distancia de 8ª).

A continuación explicaremos las características básicas de los procedimientos armónicos tonal y modal.

5.1. Armonía Tonal

La *Armonía tonal* o *Tonalidad funcional* se basa en:

El uso de las *Escalas Diatónicas* (en sus dos variantes de modos Mayor - Heptafonía partiendo de DO o Menor - Heptafonía partiendo de LA)

La construcción de *Acordes* que se forman desde los 7 distintos grados de la escala.

El intercambio de dichos acordes según sus propiedades “funcionales”, es decir, las expectativas de continuidad que se desprenden del uso de los acordes contruidos desde los diferentes grados de la escala. Por extensión, este principio puede aplicarse a todos los acordes *diatónicos* (los acordes que se construyen con las notas propias de las distintas escalas diatónicas) y permitir la expansión del sistema abarcando el total de la escala cromática.

La relación sintáctica esencial, es la que se crea con la sucesión de acordes principales formados desde *Tónica* (grado I), *Subdominante* (grado IV), *Dominante* (grado V), observando el siguiente ciclo funcional: I - IV(*) - V7 - I (C - F - G7 - I), cuya relación más elemental es la que se produce entre los acordes de V7 - I como en “Cosita linda” de Nat King Cole, Estribillo de “Me lo dijo Pérez” de Karina o la sección A de “La Yenka” de Johny and Charley. Esta sencilla secuencia de 4 acordes se aprecia en las secciones A de “La Escoba” de los Sirex, o de “Capri c’est fini” de Hervé Vilard; en “Twist and shout” de The Beatles, o en la “Bamba” de Ritchie Valens.

Otras sucesiones distintas de dichos acordes principales, pero igualmente funcionales y ortodoxas, se aprecian en la citada “Good luck charm” de Elvis Presley sección A: I - IV - I - V7 - I - IV - V7 - I (C - F - C - G7 - C - F - C - G7) + sección B: V - I - V - V/V - V - I; o en “La canción del tamborilero” versionada por Raphael, I - V7 - I - IV - I - V7 - I - V7 - I (C - G7 - I - F - I - G7 - I - G7 - I).

A veces puede producirse alguna sustitución de acordes *principales* por otros *secundarios* tanto del IV por el II(*) como del I por el VI. Esto se aprecia en la sección B/estribillo de “Mare Nostrum” (Ola, ola, ola) de Elder Barber (I - II* - V7 - I [C - Dm - G7 - I]), en “Mackie el navaja” de José Guardiola (I - II - V7 - I + VI - II - V7 - I [C - Dm - G7 - C + Am - Dm - G7 - C]), o en “Quisiera ser” del Dúo Dinámico (I - II - V7 - I [C - Dm - G7 - C] + I - II - IVm - I - VI - V7 - I [C - Dm - Fm - G7 - Am - G7 - C]).

Otras sucesiones o secuencias armónicas especialmente recurrentes en el repertorio, que implican el uso de acordes secundarios pueden ser I - III - IV - V (C - Em - Fm - G7) en canciones como “If I had a hammer” (“Si fuera un martillo”) de Trini López, en “Chariot” (“La Tierra”) de Ennio Sangiusto, en la sección A de “Ton nom” de Adamo, o en “Aline” de Christophe; así como I - VI - IV - V (C - Am - F - G7) en Diana de “Paul Anka”, las secciones A de “Let’s twist again” de Chubby

Checker, de “Quince años tiene mi amor” del Dúo Dinámico, La Sección B de “La Escoba” de los Sirex o en “Preghero” (“Stand by me”) de Adriano Celentano. La sección A de “Quiéreme siempre” de los Cinco Latinos es una sucesión de ambas secuencias de acordes.

Pero más allá de estas fórmulas, la música tonal se puede enriquecer armónicamente por distintas vías:

Mediante la selección múltiple y variada de acordes, como en “Yesterday” o “I should have know better” de The Beatles o en los cambios de tono como en la versión instrumental de “Los cuatro muleros” de los Pekenikes.

Mediante el empleo de acordes de subdominante menor, como en la cadencia de “She loves you” de The Beatles, en el proceso cadencial de la sección B de “Strangers in the Night” de Frank Sinatra, en “Quisera ser” del Dúo Dinámico, o en inicio de “Tonight” de la banda sonora de West Side Story compuesta por Leonard Bernstein

Mediante la ampliación cromática de la escala diatónica, como en “Michelle” o “Do you want to know a secret” de The Beatles.

ARMONIA TONAL

Acordes principales (I, IV, V7, I) (C,F,G7,C)			
Acordes principales y secundarios			
Selección variada de acordes y tonos			
Subdominantes menores (IV m)			
Ampliación cromática			
Ref.	Intérprete	Canción	Armonia (acordes)
59.01	Paul Anka	Diana	I,VI,IV,V7 C,Am,F,G7
59.06	Los Cinco Latinos	Quiéreme siempre.	Intro: C,Em,F,G7 + C,Am,F,G7
59.18 / 60.17	Elder Barber	Mare Nostrum (Ola, ola, ola).	I,II,V7,I C, Dm, G7,C
59.19	Nat King Cole	Ay Cosita Linda	V7,I G7,C
60.10	José Guardiola	Mackie el navaja	C,Dm,G7,C,Am,Dm,G7,C
61.01	Dúo Dinámico	Quince años tiene mi amor	CAmDmGCFEmDmC F7C G7F7V7
61.04	Dúo Dinámico	Quisiera ser	uso IV m
62.03	Elvis Presley	Good luck charm	CFCGCFGC G7CG7D7G7C
62.16	Johnny Hallyday	Viens danser le twist (Let's twist again)	I,VI,IV,V7 C,Am,F,G7
63.02	Leonard Bernstein	Tonight	uso IV m
63.04	Ennio Sangiusto	Chariot (La Tierra)	I,III,IV,V C,Em,F,G7
64.03	Trini López	If I had a hammer	I,III,IV,V C,Em,F,G7
64.04	The Beatles	She loves you	

64.11	The Beatles	Twist and shout	I,IV,V7	C,F,G7	
64.12	The Beatles	Do you want to know a secret			
64.16	Adriano Celentano	Preghero (Stand by me)	I,VI,IV,V7	C,Am,F,G7	
64.21	Los Pekenikes	Los cuatro Muleros		(cambios de tono)	
65.01	Johnny and Charley	La Yenka	I,V7,I	C,G7,C	FCGC
65.14	Karina	Me lo dijo Pérez	I,V7,I	C,G7,C	
65.17	The Beatles	I should have know better			
65.20	Los Sirex	La Escoba	I,IV,V7	C,F,G7	C,Am,F,G7
66.03	Frank Sinatra	Strangers in the night	uso IV m		
66.04	Christophe	Aline		C,E7,F,G7	
66.06	Hervé Vilard	Capri c'est fini		C,F,G7,C,Am,Dm,G7,C	
66.10	The Beatles	Michelle			
66.11	Adamo	Ton nom		C,E7,F,G7	
66.14	The Beatles	Yesterday			
66.15	Raphael	La canción del Tamborilero		C,G,G,C,F,C,G	+ C,G,C

5.2. Armonía Modal

La armonía modal guarda ciertas similitudes con la música tonal, pero presenta diferencias importantes. Aunque el modo tiene su origen en un uso melódico, puede tener, lógicamente, consecuencias armónicas.

Se basa igualmente en escalas, a partir de una nota de referencia (“Tónica”), pero la constitución de dichas escalas puede ser muy diversa, en número y relaciones o distancias interválicas de sus grados.

Con las notas de dicha escala (o *Modo*) se pueden construir acordes, normalmente también por superposición de terceras, aunque admite la construcción de acordes que sobrepasan frecuentemente las agrupaciones de 3 notas.

El uso de estos acordes se aleja del ciclo funcional.

En la música pop, junto a la armonía tonal, conviven dos sistemas modales básicos: el derivado de los *Modos Griegos*, y el derivado de la *Pentafonía* y las *Escalas de Blues*.

Modos Griegos

El sistema de modos griegos se genera partiendo, en cada caso, de cada una de las diferentes notas de la *heptafonía*, y construyéndose con el resto de la heptafonía ordenadas de manera consecutiva. Como consecuencia, la distancia interválica entre los grados de las respectivas escalas o *modos* son diferentes. Estos modos se denominan:

DO (C) - JÓNICO - modo con III grado mayor

RE (D) - DÓRICO - modo con III grado menor

MI (E) - FRIGIO - modo con III grado menor

FA (F) - LIDIO - modo con III grado mayor

SOL (G)- MIXOLIDIO - modo con III grado mayor

LA (A) - EÓLICO - modo con III grado menor

SI (B) - LOKRIO - modo con III grado menor y V grado *disminuido*

Los modos Jónico (mayor) y Eólico (menor) se corresponden plenamente con las citadas escalas diatónicas de C Mayor y A Menor respectivamente. En cambio, lo que diferencia su uso como tonal o modal es precisamente la ausencia de funcionalidad (en el caso del modo Eólico, además, por la ausencia *sensible*, o nota inferior de aproximación a la Tónica por su distancia interválica de *semitono*).

Tenemos como ejemplo de modo Eólico, la sección A de “Hilo de Seda” de Los Pekenikes (F- Dm - Em - F - G - Am), cuya sección B se construye en modo Mixolidio, aunque desplazado o *transportado* a la misma Tónica que en la sección A (A - D - A - Em).

Como ejemplo de modo Jónico, encontramos la sección A de “Black is black” de Los Bravos (Dm - C - Dm - G7 - C - Dm - G7 - C), aunque también cabría interpretarse como un cambio de

modo, de D dórico a C jónico.

Los modos Mixolidio (mayor) y Dórico (menor) serán preeminentes en la música pop. La principal semejanza de los modos Dórico y Mixolidio, es debida a que contienen acordes sobre los grados IV (acorde mayor) y V (acorde menor) que generan estas escalas; estos acordes no se emplean así en la música tonal. Encontramos ejemplos de modo Dórico, en el puente instrumental de “Nessuno mi puo guidicare” (“Ninguno me puede juzgar”) de Caterina Casselli, al igual que en “Puede ser mi gran noche” de Raphael, ya que es un recurso arquetípico en la música pop de la primera mitad de los años 60). Tenemos un ejemplo de Mixolidio en la sección A de “A hard day’s night” de The Beatles.

El modo Frigio está asociado a la música del Sur de España. Aunque su III grado es menor, el acorde construido desde el I grado suele tener su 3ª mayor. De este modo lo encontramos en “Flamenco” de Los Brincos, También es propia del modo Frigio la *cadencia frigia o cadencia andaluza*, secuencia de acordes formados sobre los grados IV - III - II - I (*Am - G - F - E*), presente en la sección B de “Flamenco” y en “Un sorbito de Champán” de Los Brincos, en la introducción de “Don Quijote” de los Cinco Latinos, en la sección A de “Esos ojitos negros” y “Balada Gitana” del Dúo Dinámico y en el Refrain de “Juanita Banana” de Luis Aguilé.

Es difícil encontrar temas de pop en modo Lidio pero encontramos un ejemplo en el principio del tema “Tonight” de Leonard Bernstein, su rasgo principal es el intercambio de acordes mayores contruidos desde los grados I y II de la escala.

Por último, el modo Lokrio es un modo de sonoridad inestable por lo que su uso es poco frecuente (es como un modo Frigio pero con su V grado rebajado). A pesar de que el intervalo de 5ª rebajada desde el I grado se empleará en los modos de blues que se ven con detalle en el próximo apartado, el modo Lokrio tiene otros usos ajenos completamente al mundo de la música ligera, el pop o el rock.

Los modos pueden combinarse dentro de un mismo tema, en distintas secciones o dentro de la misma , en este caso mediante el empleo de acordes propios de modos alternativos, por ejemplo en “The House of the rising sun”, de The Animals (*Am - C - D dórico - F - Am - C - E7*), o en “Un

sorbito de Champan” de los Brincos, donde la ambigüedad modal producida entre el modo Jónico y la cadencia frigia, guarda cierta analogía con la Folia Española del s. XVII (C - F - Dm - E7 + Am - G - F - E7) y cuya sección C, está en modo Jónico, con cadencia frigia en su repetición para el cambio de sección (Dm - Am - F - G7 - C + Dm - Am - F - E7).

ARMONIA MODAL (1)

Jónico (DO)			
Dórico (RE)			
Frigio (MI)			
Lidio (FA)			
Mixolidio (SOL)			
Eólico (LA)			
Ref.	Intérprete	Canción	Armonia (acordes)
60.14	Los Cinco Latinos	Don Quijote	Cad. Andaluza A,C#m,D,C#m,D,A,C#,E7
63.02	Leonard Bernstein	Tonight	Lidio (F,G)
63.17	Dúo Dinámico	Balada gitana	Cad. Andaluza
64.13	The Beatles	A hard day's night	Mixolidio (G,Dm)
65.05	Los Brincos	Flamenco	Cad. Andaluza
65.08	Dúo Dinámico	Esos ojitos negros	Frigio M (E,F) Cad. Andaluza
65.19	The Animals	The House of the rising sun	Dórico / Eólico
66.05	Luis Aguilé	Juanita Banana	Intro: Cad. Andaluza
66.08	Caterina Casselli	Ninguno me puede juzgar (Nessuno mi puo guidicare)	Dórico
66.09	Los Brincos	Un sorbito de champagne	C,F,Dm,E7 Cad. Andaluza
66.13	Los Bravos	Black is black	Dm,C,Dm,G7,C,F,G7,C
66.20	Los Pekenikes	Hilo de seda	F,Dm,Em,F,G,Am (Mixo en A) A,D,A,Em

Escalas Pentáfonas y Escalas de Blues

Las Escalas Pentáfonas, como su nombre indica, están constituidas por 5 notas, cuyos grados distan entre sí un tono o un tono y medio, por lo que no contienen semitonos. Están presente en multitud de músicas de todo el continente: Europa, Asia, América del Norte, América del Sur y África.

Aunque básicamente existen 5 escalas o modos Pentáfonos, 2 de ellos son los más importantes, los que se conocen como escala Pentáfona mayor (lo encontramos en la melodía de “Limbo Rock”, del Dúo Dinámico) y escala Pentáfona menor (aparece en la melodía de “The House of the rising sun” (“La casa del sol naciente”) de The Animals, ambas contienen notas a distancia interválica de 3ª mayor o menor y 5ª justa desde el grado I. Es precisamente la *polarización melódica* o atracción de las otras notas próximas hacia dichas notas, tanto hacia el grado I como hacia la nota a distancia

de 5ª y en menor medida hacia la 3ª, lo que caracteriza el uso melódico habitual de la Pentafonía.

En EE.UU., los esclavos negros mantienen la escala Pentáfona en sus manifestaciones musicales. Con el contacto durante varios siglos con la música de origen europeo, se produce una simbiosis que da lugar a formas y usos particulares de dicha escala, en especial, el empleo de la denominada *nota blue*. La adición de dichas notas blues a la escala Pentáfona, derivan en las denominadas escalas de blues o de *bar-blues*.

La *nota blue*, utilizada originariamente en los *blues*, nace del uso de la 3ª mayor rebajada en la escala Pentáfona mayor, cuando dicha 3ª está en una posición aguda. Esto hace que en cierto modo se identifique dicha nota (3ª mayor rebajada) con una 3ª menor, o que con frecuencia se produzcan usos arquetípicos de *acordes mayores* (con 3ª mayor) con una 3ª menor agregada simultáneamente, la cual debe estar lógicamente por encima de la citada 3ª mayor del acorde, nunca por debajo. Encontramos ejemplos de este uso en las melodías de The Beatles, en “A hard day’s night” (*you make me feel o.k.*), en el momento previo a la cadencia en “She loves you”, o en “Popotitos” (“Bony Moronie”) de Los Ten Tops, también aparece en “Estremécete” de los Llopis (*yeah, yeah, que voy a hacer*).

En definitiva, la escala *bar-blues mayor* es una escala pentáfona mayor con el agregado de dicha “3ª menor”

La consecuencia de trasladar esta *nota blue* del modo mayor al modo menor, es la generación de una segunda *nota blue*, a distancia de 5ª rebajada del grado I. Encontramos ejemplos en las *cadencias* (o finalizaciones de frase musical) de “Seexten tons” de José Guardiola o en la de “These boots are made for walkin’” de Nancy Sinatra. Por tanto la escala *bar-blues menor* es una escala pentáfona menor con el agregado de dicha “5ª disminuida”, en The Beatles, los usos de ambas notas blue se encuentran por doquier, no es de extrañar si recordamos que en sus inicios aprenden los rudimentos del rock and roll gracias a la interpretación de música *skiffle* (género folk derivado del jazz y el blues).

A su vez, la traslación de dicha 5ª rebajada al modo mayor, así como el conjunto de los grados (afines) de ambas escalas, genera la denominada escala *bar-blues mixta*, una suerte de escala ampliamente cromatizada, que explica en cierto modo la expansión de la escala cromática en la

música de jazz, tanto a nivel de acordes como de usos melódicos, este uso aparece en “A hard day’s night” de The Beatles. La escala bar-blues, con su *nota blue* sobre el grado III y las notas afines incorporadas desde la pentafonía menor, permite construir los acordes con 7ª sobre los grados I, IV y V de la heptafonía (algo que en el sistema tonal hemos visto que solo ocurre desde el V grado). El empleo de estos acordes aporta una sonoridad muy característica, como se aprecia en la melodía de la sección A de “I can’t get no Satisfaction” de The Rolling Stones.

La Pentafonía y las escalas de blues que proceden del jazz primitivo y el blues, están también muy presentes en la música pop, introducidas a través del blues y todas las variantes de la música de rock comercial de los años 50 en EE.UU. Una influencia que se puede apreciar a tanto a nivel armónico como melódico y en las inflexiones vocales (y por extensión, melódico-instrumentales y tímbricos), una muestra muy clara es “Little red rooster” de The Rolling Stones.

Asimismo, aunque los acordes sobre I, IV y V grados se combinan en las formas de blues, no implican una combinación funcional precisa, sino que las combinaciones son libres, como sucede en los distintos tipos de armonía modal. No obstante, en las listas de temas más vendidos sobre las que se fundamenta este análisis, prácticamente no se aprecian usos armónicos de este tipo, aunque podemos citar “Lonely boy” (“Muchacho solitario”) de Paul Anka: I - VII - IV (I) [G7 - F7 - C7]

Son precisamente los citados grados afines los que determinan las escalas modales más habituales: los citados modos menor *Dórico* y el mayor *Mixolidio*, ambos diferenciados únicamente por su grado III, es decir, con intervalo de 3ª menor o 3ª mayor desde el grado I, y con posibilidad de generar acordes con agregados de 6ª, 7ª o 9ª (o sea, II grado en posición aguda).

ARMONIA MODAL (2)

Melodía pentáfona		
Melodía con notas blue		
Uso de acordes de 7ª derivados		
Ref.	Intérprete	Canción
59.10/60.19	Paul Anka	Lonely boy (Muchacho solitario)
60.02	Los Llopis	Estremécete. (All shock up)
60.05	José Guardiola	Dieciséis Toneladas (Sixteen tons)
63.10	Los Teen Tops	Popotitos (Bony Moronie)
63.13	Dúo Dinámico	Limbo Rock
64.04	The Beatles	She loves you
64.13	The Beatles	A hard day’s night
65.19	The Animals	The House of the rising sun

66.02	Nancy Sinatra	These boots are made for walkin'
66.16	The Rolling Stones	I can't get no satisfaction
66.17	The Rolling Stones	Little red rooster

Conclusiones

Para describir desde un punto de vista musicológico como se introduce y se establece el pop en España hemos realizado un análisis musical describiendo la evolución del lenguaje estructural con el que se construyen los principales éxitos del mercado discográfico de este periodo. A través de este breve recorrido que va desde 1959 hasta 1966 hemos podido observar que el pop va ganando terreno progresivamente hasta convertirse en el principal estilo al que atienden estas listas.

En 1959 partimos de un panorama en el que la música ligera tiene un gran peso frente a la música pop, esta circunstancia se va revirtiendo con el paso de los años, en los que el estilo musical objeto de nuestro estudio se convierte en mayoritario. Así mismo podemos observar como algunos de los elementos estructurales de la música pop “modernizan” a la música ligera permitiendo que esta se renueve y se mantenga en las listas.

Atendiendo sólo a la música pop podemos dividir la evolución de la misma en dos etapas. La primera etapa comprende los años 1959 a 1963, en esta los títulos atienden a un lenguaje compositivo heredado de la música popular urbana Estadounidense, al rock and roll de raíces afroamericanas. La segunda etapa se inicia en 1964 a raíz de la aparición de grupos provenientes del Reino Unido, como The Beatles, The Rolling Stones o The Animals. Estas formaciones parten a su vez del rock and roll primigenio americano que consiguen sofisticar desde el punto de vista compositivo.

Por último podemos observar que durante estos años los principales compositores de música pop autóctonos, encarnados principalmente en las figuras de El Dúo Dinámico, Los Pekenikes y Los Brincos, consiguen fundir este lenguaje de raíces afroamericanas con algunos elementos propios de la música tradicional española, contribuyendo a la construcción de una identidad musical nacional.

4.6. Análisis global

Con el fin de comprobar las hipótesis formuladas para llevar a cabo esta investigación hemos realizado los análisis anteriormente expuestos, a continuación nos disponemos a realizar un análisis global en el que se incluirán y se compararán todas las conclusiones extraídas de los análisis anteriores.

Existen diferentes vías por las que penetra y se difunde la música pop en España

Para el estudio de esta hipótesis hemos realizado un análisis descriptivo en el apartado 4.1 de esta investigación, gracias al mismo hemos podido especificar los principales canales por los que este fenómeno se introduce y se difunde en España la música popular urbana dando origen al pop autóctono. El apartado 4.4. referente al análisis de las entrevistas también nos ha servido para investigar este particular. Los resultados de ambos análisis coinciden en sostener los siguientes puntos:

Las principales agentes responsables de la introducción del pop en España son Los grupos Hispanoamericanos que realizan versiones de clásicos del rock and roll en nuestro país, Los músicos extranjeros que se establecen en España, La Prensa Musical, el Cine musical, los Festivales de la canción (en este caso los Festivales extranjeros como el Festival de San Remo) y la Radio Musical.

Una vez introducido el fenómeno de la música popular urbana en nuestro país aparecen los primeros músicos dispuestos a abordar este repertorio. Estos son apoyados por diferentes medios que les permiten desarrollar su labor profesional y difundir su música popularizándola en el mercado. Los canales de difusión son los siguientes: la Prensa Musical, el Cine Musical, los Programas de Televisión, los Circuitos de música en directo, los Festivales de la Canción y la Radio Musical.

Los programas de radio de finales de los 50 y principios de los 60, que emiten contenidos de música pop importada de Europa y Estados Unidos, son fundamentales para que aparezcan y desarrollen su actividad profesional los primeros grupos de pop nacionales

Para contrastar esta hipótesis he desarrollado las siguientes líneas de investigación:

Se ha realizado un análisis descriptivo de La Radio Musical, recogido en el apartado 4.1.8, en

el que se describe el modo en el que la radio musical actúa como inspiradora para que los incipientes músicos de pop españoles se decidan a interpretar este género musical gracias a este medio, por otro lado se recoge el papel de la radio como promotora de estos grupos una vez establecidos, gracias a los programas de música en directo y a los programas que programan los primeros discos que estos graban. El punto 4.3. Análisis de las entrevistas nos sirve para corroborar labor de la radio en este sentido. Por último el apartado 4.4. Análisis del impacto de los principales programas de la radio musical juvenil en la industria discográfica nos permite así mismo corroborar este particular. En este último apartado podemos apreciar que los contenidos de las listas de *Caravana* y *Discomanía* sirven de inspiración para los jóvenes músicos, por otro lado comprobamos que *Discomanía* apoya en su programación a algunos músicos autóctonos como El Dúo Dinámico o los Brincos.

La Radio musical es la vía más importante para la introducción y difusión de la música pop en España

Este punto se investiga en el apartado 4.1.8. La Radio Musical, en el que se describe el modo de actuación de la radio musical en toda la península a este respecto. En el apartado 4.1.3. Análisis de las Entrevistas queda patente que para la mayoría de los entrevistados la radio musical es la más importante vía por la que se establece y se difunde el pop en España. En el apartado 4.5. Análisis musical de los principales éxitos de la Industria Discográfica promovidos por la radio musical, comprobamos como el fenómeno que nos ocupa se va estableciendo progresivamente en el país gracias a la radio. Observamos como el programa *Discomanía* coincide casi plenamente con los éxitos del mercado discográfico, así mismo vemos como los éxitos promovidos por este programa son versionados hasta la saciedad lo que da la medida del impacto que el programa tiene, por último comprobamos que estos éxitos siguen vigentes hoy en día prueba del calado que estos títulos tienen en nuestro país.

La radio musical y la música pop que contribuye a generar tienen un gran impacto sociológico en España

Para el estudio de las connotaciones que la radio musical tiene en la sociedad hemos establecido un estudio sociológico de la radio musical juvenil de este momento recogido en el apartado 4.2. Análisis Sociológico de la música pop en España, gracias a este hemos comprobado que la radio

musical española de los 60 cumple todas las funciones sociológicas establecidas por Silbermann en el estudio *La música, la radio y el oyente*. Estos aspectos quedan corroborados gracias a los testimonios de los entrevistados recogidos en este apartado y en el apartado 4.3. Análisis de las Entrevistas.

La música popular urbana es enarbolada por los jóvenes de este país como símbolo de identidad

En este sentido establecemos un estudio sociológico de los primeros años de la música pop en España, recogido en el punto 4.2. Análisis sociológico de la música pop en España, en el mismo se comprueba que efectivamente la música popular urbana contribuye a la construcción de la identidad juvenil en este país. Esto queda corroborado gracias a los testimonios ofrecidos por nuestros entrevistados explorados en el apartado 4.3. Análisis de las Entrevistas.

La radio musical contribuye al florecimiento de la Industria Discográfica en España

Esta hipótesis se estudia en los apartados 4.3. Análisis de las entrevistas y en el apartado 4.4. Análisis del Impacto de los principales programas de la radio musical juvenil en la Industria Discográfica. En ambos casos los resultados obtenidos corroboran dicho supuesto. Por un lado la mayoría de los entrevistados coinciden en resaltar el papel que juega la radio como principal responsable para el crecimiento de este sector discográfico en el país. Por otro lado las tablas elaboradas para el estudio del Impacto de *Discomanía* y *Caravana* arrojan resultados positivos a este respecto. Comprobamos como la lista de *Discomanía* corresponde casi al 100 % con la lista de éxitos del mercado discográfico, así mismo observamos que el programa *Caravana Musical* contribuye a que las principales casas discográficas internacionales editen sus productos en España.

Los principales éxitos musicales del mercado discográfico corresponden con la música promocionada en los principales programas de radio musical

Esta hipótesis queda comprobada gracias al análisis del Impacto de los principales programas de la radio musical juvenil en la Industria Discográfica, recogido en el apartado 4.3. de este estudio en la que se estudian el número de coincidencias entre la lista de estos programas y la lista de los éxitos del mercado discográfico, que en el caso de *Discomanía* se ajustan casi al 100%.

Los éxitos del mercado discográfico promocionados por la radio musical, adoptan progresivamente más elementos estructurales derivados de la música afroamericana a medida que avanza nuestro periodo de estudio

Esta hipótesis se estudia en el apartado 4.4. Análisis del Impacto de los principales programas de la radio musical juvenil en la Industria Discográfica y en el apartado 4.5. Análisis musical de los principales Éxitos de la industria Discográfica promovidos por la radio musical. En ambos casos vemos como la música popular urbana va aumentando su influencia tanto cuantitativa como cualitativamente. Cuantitativamente, ya que el número de títulos correspondientes a este estilo musical aumentan progresivamente entre el año 59 y el año 66. Cualitativamente, ya que el uso de los elementos estructurales procedentes de la música de influencia afroamericana van ganando peso no sólo en las composiciones de este estilo sino que también se introducen progresivamente en la música ligera.

La música popular urbana creada por estos jóvenes pioneros contribuye a la construcción de una identidad musical nacional

El estudio de esta hipótesis atiende tanto al apartado 4.2. Análisis Sociológico de la Música Pop en España, *Estética de la Música Popular Urbana*, como al apartado 5.5. Análisis musical de los principales Éxitos de la industria Discográfica promovidos por la radio musical. En el análisis sociológico nos remitimos al análisis musical, en el que se comprueba como muchas de las composiciones autóctonas además de adoptar elementos estructurales procedentes de la música de influencias afroamericana incluyen en su lenguaje compositivo elementos estructurales provenientes de la música tradicional española, lo que contribuye a la construcción de una identidad musical nacional.

A modo de conclusión podemos apuntar que en los resultados arrojados por todos los análisis anteriormente expuestos se da un muy elevado y sistemático grado de coincidencia, lo que contribuye a la coherencia de esta investigación.

5. CONCLUSIONES

5.1. Contraste de Hipótesis

Existen diferentes vías por las que penetra y se difunde la música pop en España.

Esta hipótesis queda demostrada como vemos en los apartados de Análisis de las principales vías por las que penetra y se difunde la música popular urbana en España y en el apartado de Análisis de las Entrevistas recogidos en este estudio. Para la aparición de este fenómeno en nuestro país es fundamental la influencia de grupos Hispanoamericanos entre los que destacan Los Teen Tops, Los Llopis y los Hooligans. Las versiones en castellano de los temas de rock and roll clásico que estos hacen les facilitan el acceso al mercado español en un país cerrado a la lengua inglesa. Las discográficas editan algunos de sus principales títulos que hacen las delicias de los jóvenes españoles ansiosos por escuchar estos nuevos ritmos que provienen de Estados Unidos, con la ventaja de encontrarlos versionados en castellano. Queda demostrado, como podemos observar en las entrevistas que hemos realizado, que la influencia de estos grupos fue considerable. Además esto queda corroborado con el éxito de Los Llopis en España, ya que ocupan el puesto nº 2 de las listas de éxitos del mercado discográfico¹ en una fecha tan temprana como 1960. Algunos de los títulos más importantes de rock and roll se conocen y se editan en España antes que los originales. Muchas de estas canciones sirven de modelo a los rockeros incipientes españoles. Éxitos como “Bony Moronie” de Larry Williams, Little Richard “Good golly miss Molly” o “See you later alligator de Bill Halley and the Comets serán conocidas en España como “Popotitos”, “La Plaga” y “Hasta luego cocodrilo” y serán versionadas hasta la saciedad.

El fenómeno del turismo trae a España nuevos aires de modernidad. Los turistas traen consigo sus costumbres y con estas su música. Algunos músicos extranjeros deciden instalarse en España. Como relata Agustín Rodríguez², guitarrista de Los Ángeles, gracias a estos músicos adquieren discos, instrumentos y aprenden el nuevo estilo (en esta caso el *beat*). Por otro lado algunos de estos músicos graban discos en el país ayudando a que las nuevas corrientes del pop internacional lleguen a España con mayor premura. La prensa, el cine y la televisión son otras de las vías que permiten que este fenómeno se introduzca y se desarrolle en España. La prensa es uno de los primeros medios de comunicación en el que se recogen noticias sobre el nacimiento del rock and roll en Estados Unidos. Normalmente se trata de artículos casi “apocalípticos” que advierten de los peligros de tan endemo-

1 Ver anexo de listas de éxitos del mercado discográfico.

2 Ver anexo de entrevista a Agustín Rodríguez.

niado invento, en fechas tan tempranas como 1956. En una fecha tan temprana como 1956 aparece la revista Mosaico Musical, primer intento de prensa musical dedicada a la juventud, pero la prensa relevante en este campo la encontramos a partir de 1962 con Discóbolo a la que le sigue Fonorama en 1963. Estas dos publicaciones harán una gran labor apoyando a los incipientes grupos y solistas españoles desde sus páginas. La Televisión comienza sus emisiones en 1956 pero su influencia no comienza a ser importante hasta mediados de los 60, cuando todo el territorio tiene cobertura y los aparatos de televisión aunque siguen siendo caros dejan de ser prohibitivos. Aunque encontramos programas musicales desde sus comienzos, la importancia de este medio para la difusión de la música pop no empieza a tener un peso específico hasta avanzados los años 60. El Cine será el medio que más impacto tenga para el establecimiento del pop en España, a pesar de que muchas películas internacionales fundamentales para este género no se estrenan en España o lo hacen tardíamente. Algunos títulos como las cintas de Elvis Presley, *The Tommy Steele Story*³ o *The Young Ones* (*Los años jóvenes*)⁴ son fundamentales para que los jóvenes españoles se imbuyan en el espíritu del rock and roll. Por último cabe destacar la importancia de los circuitos de la música en directo que permiten el desarrollo de la actividad profesional de los incipientes músicos y la de los Festivales de la Canción gracias a los cuales se promocionan compositores e intérpretes. Esta última vía podría incluirse dentro del área de influencia de la radio musical ya que son las principales emisoras del país las que apoyan y difunden estos importantes eventos. Los Festivales de la Canción tienen un gran impacto en el mercado discográfico como podemos observar en el apartado de Análisis del Impacto de los principales programas de la radio musical juvenil en la Industria Discográfica.

Los programas de radio de finales de los 50 y principios de los 60, que emiten contenidos de música pop importada de Europa y Estados Unidos, son fundamentales para que aparezcan y desarrollen su actividad profesional los primeros grupos de pop nacionales.

Como podemos observar en el apartado de Análisis de la Radio Musical esta hipótesis queda demostrada. La radio ejerce por un lado de introductora de la música pop desde sus inicios gracias a las bases americanas y a programas entre los que destacan *Boîte*, *Caravana Musical* o *Discomanía*. Muchos jóvenes oyentes escuchan por primera vez los primeros compases de rock and roll gracias

3 Bryant, G. (1957). *The Tommy Steele Story*. [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Insignia Films. Ver anexo de la entrevista a José Manuel Rodríguez “Rodri”.

4 Furie, S.J. (1961). *The Young Ones*. [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Associated British Picture Corporation (ABPC). Ver anexo de la entrevista a Agustín Rodríguez (guitarrista de Los Ángeles).

a este medio. Cuando empiezan a surgir los primeros grupos hay numerosos programas que apoyan a los jóvenes pioneros dándoles su primera oportunidad, son espacios cara al público con música en directo. Podemos destacar *Nosotros los Jóvenes*, *el Show de las Dos*, *Europa Musical*, *Caravana Musical* y especialmente *El Gran Musical*. Así mismo los programas basados en la programación de discos también emiten los principales éxitos del pop autóctono ayudando a su promoción. Los testimonios recogidos en el Análisis de las Entrevistas corroboran esta hipótesis.

La Radio musical es la vía más importante para la introducción y difusión de la música pop en España.

Esta hipótesis también queda demostrada en el apartado de análisis de esta investigación. Como podemos observar en el apartado de Análisis de La Radio Musical, los programas de radio musical que introducen e impulsan el pop en España son numerosos y se encuentran repartidos a lo largo de toda la Península llegando con mayor o menor premura, pero llegando, a toda la población interesada. Como queda demostrado en el apartado del Análisis de las Entrevistas, la radio musical es el principal medio por el que la música llega a los jóvenes oyentes y a los futuros pioneros del rock and roll. Las radios musicales de las bases americanas y los programas pioneros de la radio musical juvenil realizan una labor encomiable, introduciendo novedades en principio imposibles de escuchar por otro medio, como en el caso de *Boîte* o *Caravana* o fomentando la música que ya está editada en España. Por otro lado los programas cara al público permiten a los jóvenes músicos tocar en directo y tener una mayor proyección. En esta época la radio es el medio de comunicación masivo por excelencia ya que la televisión aún está en sus inicios y no tiene una gran audiencia. Por otro lado las principales emisoras propulsan la creación de los Festivales de la Canción, verdadera fábrica de éxitos del mercado discográfico, que catapultan a la fama a algunos de los principales músicos de la década y potencia la labor de los principales compositores del género. La industria discográfica de este país comienza interesarse por este nuevo fenómeno musical gracias a la radio y florece en estos años. En el apartado de las entrevistas también podemos comprobar cómo estos locutores pioneros de la radio musical juvenil como Ernesto Lacalle, Raúl Matas, Ángel Álvarez o Tomás Martín Blanco, despiertan vocaciones, sientan las bases de la futura radio musical y ayudan a formar a los jóvenes que posteriormente desarrollan su actividad en este medio. Como se puede observar en el apartado del Análisis del Impacto de los principales programas de la radio musical juvenil en la Industria

discográfica, el programa que más peso tiene en el mercado discográfico es *Discomanía*, los éxitos que se emiten desde este espacio alcanzan corresponden en más de un 90% con los principales éxitos del mercado discográfico. Así mismo estos éxitos son versionados en multitud de ocasiones con lo que el alcance de su influencia en este sector queda más que probado. Además queda demostrado en este análisis el gran calado que tienen estos títulos, ya que la mayoría de ellos han sido reeditados recientemente, algo sorprendente ya que median más de 50 años entre la primera publicación de estos títulos y las reediciones actuales. Esta circunstancia es doblemente meritoria si tenemos en cuenta que el mercado discográfico actual está en crisis y apenas se venden discos, pero estos títulos son un valor seguro incluso en el mercado actual. Con respecto a *Caravana* vemos que su influencia es sorprendente para ser un programa que sólo se escucha en Madrid, sus fieles oyentes aún se reúnen hoy en día una vez al año para celebrar la fecha de inauguración del programa. Ángel Álvarez consigue que Ramón Areces, presidente del Corte Inglés habrá una sección de discos y convenza a algunas de las principales discográficas internacionales para que editen sus discos en España⁵.

Por último podemos ver la evolución musical de este país gracias al Análisis Musical de los principales éxitos de la industria discográfica promovidos por los principales programas de radio musical, éxitos que coinciden casi en un 100% con los principales hits de *Discomanía*. Se podría objetar que son las casas discográficas las que pagan para que se promocionen estos discos, pero si recurrimos al apartado de las entrevistas veremos que esto no es así en absoluto. Los grandes locutores del momento gozan de una absoluta libertad a la hora de programar su música, son ellos los que deciden la programación sin dejarse influenciar por las discográficas, que por otro lado aún no tienen mucho peso específico. Observamos como los temas de pop son cada vez más numerosos y como muchos temas que no lo son adquieren características dentro de su lenguaje estructural que provienen de la música afroamericana⁶. Por todo lo anteriormente expuesto sostenemos que la radio musical es la principal vía para la introducción y la difusión del pop en España y para el nacimiento del pop español propiamente dicho.

5 Ver entrevista a Miguel Ángel Nieto.

6 Estilo que da origen al pop.

La radio musical y la música pop que contribuye a generar tienen un gran impacto sociológico en España.

En el apartado del Análisis Sociológico comprobamos que el impacto del fenómeno del pop en España en la sociedad es enorme. Siguiendo la estructura del análisis sociológico de la radio construida por Silbermann⁷, comprobamos que a la radio musical juvenil española se le pueden aplicar todos los puntos delimitados por el sociólogo. Con respecto a la música pop podemos decir otro tanto aplicando las teorías de Frith⁸. Los resultados recogidos en el apartado de Análisis de las Entrevistas confirman esta hipótesis.

La música popular urbana es enarbolada por los jóvenes de este país como símbolo de identidad.

Como queda demostrado en el apartado del Análisis Sociológico de la música pop y en el apartado del Análisis de las Entrevistas es en este momento cuando nace la identidad juvenil en España. La música es la principal seña de identidad y la punta de lanza con la que los jóvenes españoles reivindican sus nuevos valores frente a los heredados de sus mayores.

La radio musical contribuye al florecimiento de la Industria Discográfica en España.

Esta hipótesis queda demostrada en las entrevistas realizadas⁹ y en el apartado del Análisis del Impacto de los principales Éxitos de la industria Discográfica promovidos por la radio musical, podemos comprobar cómo gracias a *Caravana Musical* algunas discográficas internacionales comienzan a editar éxitos internacionales que de otro modo no llegarían a España. Del mismo modo podemos observar cómo los éxitos de *Discomanía* se corresponden con los éxitos del mercado de la industria discográfica.

Los principales éxitos musicales del mercado discográfico corresponden con la música promocionada en los principales programas de radio musical.

Esta hipótesis queda demostrada como podemos observar en el apartado del Análisis del Impacto de los principales Éxitos de la industria Discográfica promovidos por la radio musical ya que los éxitos del mercado discográfico se corresponden casi al 100 % con los éxitos emitidos por el

7 Silbermann, A. (1957). *La música, la radio y el oyente: estudio sociológico*. Buenos Aires: Nueva Visión.

8 Frith, S. Hacia una estética de la música popular. P. 413-436, en Cruces, F. (2004). *Música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas*. *Revista Transcultural de música* n° 8.

9 Ver entrevista realizada a Jesús Ordovás y a Rafael Revert.

programa musical *Discomanía*.

Los éxitos del mercado discográfico promocionados por la radio musical, adoptan progresivamente más elementos estructurales derivados de la música afroamericana a medida que avanza nuestro periodo de estudio.

Esta hipótesis queda demostrada en el apartado del Análisis musical de los principales Éxitos de la industria Discográfica promovidos por la radio musical, en el que podemos observar como los títulos de pop son cada vez más numerosos y cómo la evolución del lenguaje compositivo de los mismos adoptan progresivamente más elementos estructurales de este estilo.

La música popular urbana creada por estos jóvenes pioneros contribuye a la construcción de una identidad musical nacional.

Esta hipótesis se demuestra en el apartado de Análisis musical de los principales Éxitos de la industria Discográfica promovidos por la radio musical en el que vemos como los más exitosos representantes del pop español, el Dúo Dinámico y Los Brincos adoptan dentro de su lenguaje compositivo elementos propios de la música autóctona española que contribuyen a la construcción de una identidad musical española. En este sentido también cabe destacar el gran éxito que tienen los temas instrumentales inspirados en el folklore español como Los Cuatro Muleros de los Pekenikes o la Nit de Llampecs de los Relámpagos.

Por todo lo anteriormente expuesto podemos concluir con esta afirmación, la radio musical es la más importante de las vías por las que se introduce y se establece el pop en España y el principal medio que favorece la creación de un Pop autóctono.

5.2. Otras vías de investigación

Nos parece interesante reseñar otras posibles vías de investigación que han surgido a lo largo del desarrollo de este estudio.

En primer lugar hemos observado que no existe apenas información acerca de la industria discográfica del momento. Al preguntar por este particular a la asociación *Promusicae*, me han contestado que se trata de un territorio farragoso e inexplorado, por lo que creo necesario referir el vacío existente en este campo.

Por otro lado he advertido que existen pocos estudios acerca del papel de la mujer en el nacimiento de la música pop y las implicaciones sociológicas que este fenómeno tiene con respecto al avance en lo referente a los derechos de la mujer en el ámbito de la sociedad española.

Por último me gustaría reseñar que tanto el campo de la radio musical como el de la música popular urbana española no están suficientemente explorados desde el ámbito académico. Espero haber aportado con este estudio mi “pequeño grano de arena”, deseando que estos temas tan relevantes continúen siendo investigados con el rigor y la profundidad que los mismos merecen.

6. FUENTES

6.1. Referencias Bibliográficas

1.1. El objeto y el contexto

El rock and roll en la Escuela de Periodismo (10 de Noviembre de 1956). *ABC* p. 48.

Pedrero Esteban, L. M. (1999). *La radio musical en España, desarrollo de los formatos basados en el "pop"*. Universitat Autònoma de Barcelona. p.64

2.5. Metodología

Cruces, F. (2004). Música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas. *Revista Transcultural de música* n° 8.

Silbermann, A. (1957). *La música, la radio y el oyente: estudio sociológico*. Buenos Aires: Nueva Visión.

3.1. La radio en España: Breve recorrido histórico

Balsebre, A. (2001). *Historia de la radio en España. Volumen I:(1874-1990)*. Madrid: Cátedra

Faus, Á. (2007). *La radio en España (1896-1977). Una historia documental*. Madrid. Ed. Taurus.

Fernández Sande, M. (2005). *Los orígenes de la radio en España Vol I. Historia de Radio Ibérica (1925-1927)*. Editorial Fragua.

Lema, C. (1995). Aspectos jurídicos de la radiodifusión en España. *Telos: Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad*, (42), 94-108.

Murelaga Ibarra, J. (2009). Historia contextualizada de la radio española del franquismo (1940-1960)/Contextualization of franquism Spanish radio (1940-1960). *Historia y Comunicación social*. 367-386.

3.3.2. El Turismo durante el Franquismo

Informe de la OCDE sobre España, 1968, *Información Comercial Española*, (1969), pp. 73-147. Cit. Román, M (1972): *Los límites del crecimiento económico en España, 1959-1967*. Madrid: Ayuso.

Lamo de Espinosa, M. (1993). La mirada del otro: la imagen de España en el extranjero. *Información Comercial Española, ICE: Revista de Economía*. 11-26.

Sánchez Sánchez, E. M. (2001). El auge del turismo europeo en la España de los años sesenta. *Arbor*, 170(669), p. 201-224.

Vallejo Pousada, R. (2013). Turismo y desarrollo económico en España durante el franquismo, 1939-1975. *Revista de la Historia de la Economía y de la Empresa*.

Vila Fradera, J. (1997). *La gran aventura del turismo en España*. Barcelona: Editur Ediciones Turísticas.

Viñas, Á. (2007). Una política exterior para conseguir la absolución. *Ayer*.

Oró, À. (2001). *La legión extranjera: foráneos en la España musical de los sesenta*. Lleida: Editorial Milenio.

3.4. El nacimiento del pop en España: Breve Recorrido Histórico

Castilla Meseguer. (Diciembre 1956). Roberto Inglez en Madrid. *Discofilia*. p. 392.

El rock and roll en la Escuela de Periodismo. (10 de Febrero de 1956). *ABC*. p. 48

La delincuencia juvenil, grave problema (14 de Julio de 1956). *La Vanguardia*.p.15.

Manrique, D. A. (1987). *Historia del rock*. Madrid: El País.

Molero, J. (2015). *Batería, guitarra y twist, pioneros del rock madrileño*, Madrid: Rotacklic.

Ordovás, J. (1986). *Historia del pop español*. Madrid: Alianza.

Pedrero Esteban, L.M. (1999). *La radio musical en España: Desarrollo de los formatos basados en el pop*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

Prohibición de una película que excita a la juventud (12 de Septiembre de 1956). *ABC*

Ríos, J. (Diciembre 1956). Rock and roll, Frenesí del momento. *Discofilia*. p. 389.

Uribe, M. (2016). *Zaragoza 60's*. Zaragoza: Heraldo de Aragón.

3.5. Concepto de Música Popular

Cruces, F. (2004). Música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas. *Revista Transcultural de música* n° 8.

3.6. Industrias Culturales e Industrias Creativas

Adorno, T. Morin, E. (1967). *La industria cultural*. Buenos Aires: Galerna.

Adorno, T. Horkheimer, M. (2009). *La industria cultural. La ilustración como engaño de masas. Dialéctica de la ilustración*, 165-212. Madrid: Trotta.

Benjamin, W., Weikert, A. , Echeverría, B. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Mexico City: Itaca.

Eco, U. (1999). *Apocalípticos e Integrados*. Lumen.

Szpilbarg, D., & Saferstein, E. (2014). De la industria cultural a las industrias creativas: un análisis de la transformación del término y sus usos contemporáneos. *Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas*, 16(2), 99-112.

UNESCO. (2006) *Comprender las industrias creativas. Las estadísticas como apoyo a las políticas públicas*. Recuperado de <http://portal.unesco.org/culture/es>

3.7. Sociología de la Música

Adorno, T. (1966). *Disonancias. Música en el mundo dirigido*. Madrid: Rialp.

Adorno, T. (2009). *Introducción a la Sociología de la Música*. Madrid: Akal. p.84.

Barba, M. (2013) *Aproximaciones a la sociología de la música. La imaginación sonora en perspectiva histórica*. México: UNAM.

Blaukopf, K. (1972). *Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme*.

Bourdieu, P., & de Elvira, M. D. C. R. (1988). *La distinción*. Madrid: Taurus.

Bourdieu, P. (1990). La metamorfosis de los gustos. *P. Bourdieu, Sociología y cultura*. México: Grijalbo.

Bourdieu, P. (2000). *Cuestiones de sociología*. Madrid: Istmo. p. 159.

Combarieu, J., & Dumesnil, R. (1913). *Histoire de la musique des origines au debut du XXe siècle: Avec de nombreux textes musicaux*. A. Colin.

Dyson, G. (1938). *The progress of music*. Oxford University press.

Finkelstein, S. W. (1952). *How music expresses ideas*. International Publishers.

Fubini, E., & de Aranda, C. G. P. (1990). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza editorial.

Hormigos, J. (2008). Música y sociedad. *Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid: Fundación Autor.

Lalo, C. (1939). *Éléments d'une esthétique musicale scientifique*. París: Vrin.

Merriam, A. P. (1960). Ethnomusicology discussion and definition of the field. *Ethnomusicology*, 4 (3).

Ritzer, G. (1993). *Teoría Sociológica Clásica* (MT Rodríguez Casado, Trad.). Madrid: McGraw-Hill.

Rojas Crotte, I. R., (1999). *Theodor W. Adorno y la Escuela de Frankfurt* (No. 929 920.71).

e-libro, Corp.

Schoenberg, A. (1990). *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.

Serravezza, A. (1980). *La sociologia della musica*. Torino: EDT.

Silbermann, A. (1961). *Estructura social de la música* (Vol. 29). Madrid: Taurus.

Weber, M., & García, J. A. (2006). *Conceptos sociológicos fundamentales*. Alianza Editorial.

Weber, M. (2016). *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Tecnos.

Zolberg, V.L. (2002). *Sociología de las artes*. Madrid: Fundación Autor. p. 174.

3.7.1. Sociología Musical aplicada al estudio de la radio musical

Cassou, J. (1950). *Situation de l'art moderne*. París: Éditions de Minuit.

Silbermann, A. (1957). *La música, la radio y el oyente: estudio sociológico*. Buenos Aires: Nueva Visión.

3.7.2. Sociología Musical aplicada a la música popular urbana

Álvarez, J. L. (Diciembre, 1963) ¿Por qué se lucha contra la música moderna?, *Fonorama n° 2* p.14

Eco, U. (2001) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.

Nieto, M. (Noviembre, 1963) Editorial, *Fonorama n° 1* p.3

Morín, E. (1995) *Sociología*. Madrid: Tecnos.

Frith, S. (2001). *Hacia una estética de la música popular*. (p.413-435). *Las Culturas Musicales*.

Cruces, F. (2001). *Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Madrid: Trotta.

Horton, D. (1957), "The dialogue of courtship in popular songs". *American Journal of Sociology*, p. 567-568.

3.8. Estado de la Cuestión

Abad Morales, L. A. (2001). *Rock contra(-)cultura. Carácter moderno de la identidad rockera*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

Adrover, M. (2009), *Silbidos de gloria*. Ed Carena.

Alonso, C. (2005). «El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 10, pp. 225-253.

Alonso, C. A. (2010). Creación musical, cultura popular y construcción nacional. In *Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea* (pp. 39-56).

Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Arboledas, L. (1995). *Radiofonistas, predicadores y pinchadiscos: sesenta años de radio en Granada*. Luis Arboledas.

Arboledas Márquez, L. L. (2008). *La industria radiofónica en Andalucía: dependencia económica y poder político (1982-2008)*. Universidad de Granada, Granada.

Arguimbau, M. (1999). *Memòries de Radio Juventud. La ràdio "Al mil por mil"*. Diputació de Barcelona

Arense Gómez, A. (2013). *Kiss FM: un formato de música y noticias en España basado en la investigación: su repercusión en el mercado radiofónico español de la primera década del 2000*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Balsebre, A. (1999). SER. *En el Aire 75 años de la radio Española*. Promotora general de revistas. S.A.

Balsebre, A. (2001). *Historia de la radio en España. Volumen I: (1874-1990)*. Madrid: Cátedra.

Batrina, E. (2010) *Esto es lo que hay*, Visión Libros.

Campos Calvo-Sotelo, F. J. (2008). *La música popular gallega en los años de la transición política (1975-1982): reificaciones expresivas del paradigma identitario*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Cañas, C. A. (2006). El Rock & Roll se cuele en España: grupos como El dúo dinámico, Los estudiantes y Los pekenikes introducen la música de moda al otro lado del atlántico. In *La España de la emigración: 1961* (pp. 138-149). Unidad Editorial.

Colom Valls, I (2012). *La comunicación al servei dels grups de música. Estatègia en màrqueting i aplicació de la comunicació en el pop i el rock en llengua catalana*. Universidad Ramón Llull, Barcelona.

Costa Gálvez, L. (2013). Como lo oyes. La publicación de listados de reproducción de los programas temáticos musicales en la radio de titularidad pública en España. *Trípodos. Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna.*, (33).

Costa Gálvez, D. (2015). *¿A quién le importa? Radio especializada musical en España desde la perspectiva del servicio público*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

Costa Gálvez, L. (2016). Música y significado. Análisis de los términos asociados a la radio musical en España en los documentos legales y corporativos desde la perspectiva del servicio público. *Derecom*, (20), 9.

Cruces, F. (2001). *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Trotta.

- Checa Godoy, A. (2010). Los concursos en la radio española. La época dorada. *Comunicación y desarrollo en la era digital. Congreso AE-IC 3, 4 y 5 de febrero de 2010* (p. 279).
- Del Val Ripollés, F. (2014). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Díaz, L. (1997). *La radio en España, 1923-1997*. Madrid: Alianza editorial.
- Díaz de la Guardia, F. (2006). *Una leyenda del pop español: Los Ángeles*. Ed. Rama Lama.
- Domínguez, S. (2002): *Bienvenido Mr. Rock*, Madrid: SGAE.
- Faus, Á. (2007). *La radio en España (1896-1977). Una historia documental*. Madrid. Ed. Taurus.
- Fernández Monte, G. J. (2012). *El ska en España: escena alternativa, musical y trasnacional*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Faulín Hidalgo, I. (2013). *Música popular y ocio juvenil en España 1956-1964*. Universidad de Deusto, Bilbao.
- Fouce Rodríguez, H. (2002). “El futuro ya está aquí” *Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Gámez, C. (2011). *Los años ye-yé: Cuando España hizo pop*. Ed. T&B.
- García Peinazo, D. (2016). *Rock andaluz: procesos de significación musical, identidad e ideología (1969-1982)*. Universidad de Oviedo, Oviedo.
- Gillett, C. (2003). *Historia del rock: el sonido de la ciudad*. Ediciones Robinbook.
- Guillo Velasco, I. (2013). *Rock Urbano, comunicación y autenticidad en el entorno digital actual*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Herrera Damas, S. (2003). La participación del público en los medios: análisis crítico e intentos de solución.
- Herrera Damas, S. (2003). Rasgos diferenciales de la radio como medio de participación. *Revista de Comunicación*, 1, 25-40
- Herrera, S. (2003). Tipología de la participación de los oyentes en los programas de radio. *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, (30), 145-166.
- Herrera Damas, S. (2005). El antes y el ahora de la participación de los oyentes en los programas de radio. *Sphera publica: revista de ciencias sociales y de la comunicación*, (5), 293-308.
- Herrera Damas, S, & Riera Castellano, E. (2006). Los concursos y consultorios, géneros radiofónicos para el entretenimiento. In *La ética y el derecho en la producción y el consumo del entretenimiento* (pp. 269-281). Fundación COSO de la Comunidad Valenciana para el Desarrollo

de la Comunicación y la Sociedad.

Hormigos Ruiz, J. (2007). *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la Postmodernidad*. Universidad Pontificia de Salamanca, Madrid.

Insunza Aranceta, G. (2016). *La evolución de la industria discográfica: un análisis de los procesos de innovación en Europa*. Universidad del País Vasco, Bilbao.

Labanyi, J. eds. *Constructing identity in Twentieth-Century Spain: theoretical debates and cultural practice*. Oxford: Oxford UP, pp. 237-254.

Lema, C. (1995). Aspectos jurídicos de la radiodifusión en España. *Telos: Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad*, (42), 94-108.

López Calzada, M. (2011). La nueva sensibilidad: Antecedentes al formato del programa 'Siglo 21' de Radio 3. *RUTA: revista universitària de treballs acadèmics*, (3), 6-16.

López Díez, P. (1996). *Los magazines de la radio española: modelos, tendencias y representación de género*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Luengo Benedicto, J. T. (2016). *Evolución de la oferta radiofónica local en España: el caso de radio juventud de Málaga (1954-1979)*. Universidad de Málaga, Málaga.

Llaudes, M^a I. (2014). *El baúl de mis recuerdos*. Ed. Planeta.

Manrique, D (1977) *De qué va el rock macarra*. Ed. La Piqueta.

Manrique, D. A. (1987). *Historia del rock*. Madrid: El País.

Martín Sequeros, I. (2015). *Pekenikes*, Ed. Atlantis.

Martínez García, S. (1997). *El "Heavy metal" a Barcelona: Aportacions a l'estudi d'una musica popular*. Universidad de Barcelona, Barcelona.

Molero, J. (2015). *Batería, guitarra y twist, pioneros del rock madrileño*, Madrid: Rotacklic.

Mora, K., & Viñuela, E.(2013). *Rock around Spain: Historia, industria, escenas y medios de comunicación* (Vol. 64). Universitat de Lleida.

Moreno Moreno, E. (1999). *La música en la radio: Transformación de un contenido en un concepto de programación*. Universidad de Navarra, Pamplona.

Moreno, E. (1999). La radiodeformatomusical: concepto y elementos fundamentales. *Comunicación y sociedad*, 89-111.

Moreno, E. (1999). La radiodeformatomusical: concepto y elementos fundamentales. *Comunicación y sociedad*, 89-111.

Otaola Gonzalez, P. (2012). La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la

primera mitad de los años 60. *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, (16).

Otaola González, P. (2014). Españolismo y señas de identidad en la música pop de los años 60. *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, (5), 163-177.

Otaola Gonzalez, P. (2012). Emancipación femenina y música pop en los años 60. De "La chica ye-yé" a "El moreno de mi copla". *Sineris. Revista de Musicologia*, (5), 1-27.

Ortiz Sobrino, M. Á., & Jiménez, P. P. (2010). Radio Intercontinental-Radio Inter: 60 años de radio. *Vivat Academia*, (113), 1-16.

Ordovás, J. (1977). *De qué va el rollo*. Ed. La Piqueta

Ordovás, J. (1986). *Historia del pop español*. Madrid: Alianza.

Ordovás, J. (2010). *Los discos esenciales del pop español*. Lundwerg.

Oró, À. (2001). *La legión extranjera: foráneos en la España musical de los sesenta*. Editorial Milenio

Pardo, J. R. (2005). *Historia del pop español: 1959-1986*, Ed. Rama Lama.

Pardo, J.R. (2015). *Aquellos años del guateque*. Madrid: La esfera de los libros.

Pedrero Esteban, L.M. (1999). *La radio musical en España: Desarrollo de los formatos basados en el pop*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

Pedrero Esteban, L. M. (1999). La ràdio musical a Espanya: l'estat de la qüestió. *Treballs de Comunicació*, 87-96.

Pedrero Esteban L. M. (2000). *La radio musical en España: historia y análisis*. Instituto Oficial de Radio y Televisión.

Peinado Miguel, F. (1998). La radiodifusión sonora en España: evolución jurídica. *Revista general de información y documentación*, 8(2), 173.

Pérez Colman, C. M. (2015). *Una sociología del cuerpo del rock*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Porta Navarro, A. (1997). *La música en las culturas del rock y las fuentes del currículo de educación musical*. Universidad de Valencia, Valencia.

Puig Domènech López, J. (2014). *Tiempos de Radio y vinilo*. Publidisa. p. 31

Repiso Caballero, R., Torres-Salinas, D., & Delgado López-Cózar, E. (2011). Análisis de la investigación sobre Radio en España: una aproximación a través del Análisis Bibliométrico y de

Redes Sociales de las tesis doctorales defendidas en España entre 1976-2008. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* Vol. 17 Núm. 2 (2011) 417-429.

Ríos, M. (2013). *Cosas que siempre quise contarte*. Planeta.

Sánchez Aristi, R. (1998). *La propiedad intelectual sobre las obras musicales*. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

Sierra i Fabra. (1972). *Jordi: Historia de la música pop, de los Beatles a hoy*. Barcelona: Ediciones Unidas.

Silva, D. (1984). *El pop español*. Barcelona: Teorema.

Soldevila i Balart, L. (1991). *La Nova Cançó (1958-1987): 30 anys d'un fenomen cultural modern*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

Uribe, M. (2016). *Zaragoza 60's*. Zaragoza: Heraldo de Aragón.

Valiño García, X. (2010). *A censura na produción fonográfica da música pop durante o franquismo*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.

Valiño, X., & Cava, V. F. (2012). *Veneno en dosis camufladas: la censura en los discos de pop-rock durante el franquismo*. Lleida: Milenio.

4.1. Análisis de las principales vías por las que penetra la música popular urbana en España

Rodríguez, J. M. (2007). *Una historia de la Censura Musical en la Radio Española, años 50 y 60* [CD y libreto]. España: RTVE-MUSICA

4.1.1. Los conjuntos Hispanoamericanos

Domínguez, S. (2002). *Bienvenido Mr. Rock: los primeros grupos hispanos 1957-1975*.

Gillett, C. (2008). *Historia del rock: el sonido de la ciudad*. Ediciones Robinbook.

Ibid (Gillett:2008)

Ordovás, J. (1987). *Historia de la música pop española*. Alianza Editorial.

Pardo, J.R. (2005). *Historia del Pop español*. Madrid: Rama Lama.

4.1.2. Los músicos extranjeros que se establecen en España

Domínguez, S. (2002). *Bienvenido Mr. Rock: los primeros grupos hispanos 1957-1975*. Madrid: Ediciones y Publicaciones SGAE.

Oró, À. (2001). *La legión extranjera: foráneos en la España musical de los sesenta*. Lleida: Editorial Milenio.

4.1.3. La Prensa Musical

Espada, J. L. G. (1976). *Historia de la joven prensa musical*. Doncel.

El mundo de la música ligera. (Diciembre de 1959) *Ritmo*. vol. 30. Nº 307. p. 23.

Festival de la Canción del Duero. (15 de Septiembre de 1962). *Discóbolo*. p. 3.

Murat, J. P. (1 de Septiembre de 1960). Entrevista a Dalida. *Música y Canciones*.

Pardo, J. R. (2015). *Aquellos años del Guateque*. Madrid: La Esfera de los libros.

Ríos, J. (Diciembre de 1956). “Rock and roll” Frenesí del momento. *Discofilia*. p. 389.

4.1.4. El Cine Musical

Gillet, C. (2003). *Historia del rock. El sonido de la ciudad: desde sus orígenes hasta el soul*. Barcelona: Robinbook.

Hueso, A. L. (1983). *Los géneros cinematográficos*. Bilbao: Ed. Mensajero

Mora, K., Viñuela, E. (Eds.). (2013). *Rock around Spain: Historia, industria, escenas y medios de comunicación* (Vol. 64). Universitat de Lleida.

Mundy, J. (1999). *Popular music on screen: From Hollywood musical to music video*. Manchester University Press.

Pardo, J.R. (2015). *Aquellos años del guateque*. Madrid: La esfera de los libros.

Sánchez Barba F. (2003). *El pop en el cine (1956-2002)*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

Satué, F. J. (2004). *¡Más Madera! Una historia del rock*. Barcelona: Belaqua.

Staehling, R. (16 de Enero 1970) “The Truth about Teen Movies”, *Rolling Stones*.

4.1.5. Los Programas Musicales de Televisión

Baget, J. M. (1993). *Historia de la televisión en España (1956-1975)*. Barcelona: Feed-back Ediciones.

Bustamante, E. (2006). *Radio y televisión en España. Historia de una asignatura pendiente de la democracia*. Gedisa

Carreras Lario N. C. (2011) Los primeros programas de variedades de TVE: De la hora Philips a Escala en Hi Fi. *Revista Comunicación nº 9 vol. I*.

García de la Vega, F. (1963). Escala en Hi-Fi. Un programa que TVE dedica al mundo del disco. *Fonorama nº 1*.

Irles, G. (1997). *¡ Sólo para fans!: La música ye-yé y pop española de los años 60*. Alianza Editorial.

Historia de TVE. (1986). *Diario Ya*.

Ibáñez, J. C. (2001). Televisión y cambio social en la España de los años 50. Apuntes sobre el proceso de legitimación del medio televisivo en la dictadura de Franco. *Secuencias*, n.º 13, primer semestre, Madrid.

Molero, J. (2015), *Batería, guitarra y twist: Pioneros del rock Madrileño*. Madrid: La Fonoteca.

Montes Fernández, F. J. (2006). Historia de Televisión Española. *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 637-695.

Ortega, A. (Abril de 1964). *Salto a la Fama*. *Fonorama* nº 6. p. 12.

Palacio, M. (1992), *Una historia de la televisión en España*. Madrid. *Arqueología y Modernidad*. Madrid: Madrid Capital Europea de la Cultura.

Pardo, J.R. (2015). *Aquellos años del guateque*. Madrid: La Esfera Libros.

Rueda Laffond, J. C. y Coronado Ruiz, C. (Enero-Abril de 2010). La codificación televisiva del franquismo: de la historia del entretenimiento a la historia como entretenimiento. *Historia Crítica*, 40. 170-195.

Sánchez Miranda, R. (1964). Final de Salto a la Fama 63-64. Un fallo importantísimo. *Fonorama* nº 9.

Vázquez Montalbán, M. (1973). El libro gris de tve. Madrid: Ediciones, vol. 99.

4.1.6. Los Circuitos de Música en Directo

Molero, J. (2015), *Batería, guitarra y twist: Pioneros del rock Madrileño*. Madrid: La Fonoteca. p. 64

Pardo, J.R. (2015). *Aquellos años del guateque*. Madrid: La Esfera Libros.

Pardo, J.R. (2005). *Historia del Pop español*. Madrid: Rama Lama.

4.1.7 Los Festivales de la Canción

El mundo de la música ligera. (1959- 1966). *Ritmo*.

Pardo, J.R. (2015). *Aquellos años del guateque*. Madrid: La Esfera Libros.

Pardo J. R. (2005). *Medio siglo del Festival de Eurovisión (1956-2005)*. Madrid: Rama Lama.

4.1.8. La radio musical

Baci R. (1963). Festival del Disco. *Fonorama*. nº 1.

Balsebre, A. (1999). SER. *En el Aire 75 años de la radio Española*. Promotora general de revistas. S.A.

Casas, A. (1972). *45 revoluciones en España (1960-1970)*. Dopesa. Barcelona 1972, p. 97.

Díaz, L. (1997). *La radio en España, 1923-1997*. Madrid: Alianza editorial.

Faus Belau, Á. F. (2007). *La radio en España (1896-1977): una historia documental*. Taurus.

Iñigo, J. M^a y Díaz, J (1975) Música pop, música folk Barcelona: Planeta RTVE. p. 55

Manrique, D. A. (1987). *Historia del rock*. Madrid: El País *Lopez E. La pequeña gesta del rock en castellano* p. 103

Mallorqui, J. (1º Quincena de Marzo de 1959). Raúl Matas. *Revista Ondas*. nº 50. p.34-35.

Marín, J. (12 de Noviembre de 1999) *La Vanguardia*.

Martín Blanco. (1º Quincena de 1966) El Gran Musical, Bienvenidos Musicales. *Revista Ondas*. nº 314.

Matas Esteban, R. Mingote, A. (1962). *Discomanía*. Madrid: Santillana.

Molero, J. (2015). *Batería, guitarra y twist, Pioneros del rock madrileño*. Rotaclick.

Nieto M. A. (1963). ¿Por qué ha desaparecido Madrid 63? *Fonorama* nº1.

Nieto, M. A. (Diciembre de 1963). Nosotros los jóvenes. *Fonorama* nº 2.

Nieto, M. A. (Marzo de 1964). Nosotros los jóvenes. *Fonorama* nº 5. p. 16.

Nieto, M. A. (Abril de 1964). Nosotros los jóvenes. *Fonorama* nº 6. p. 22.

Oró, À. (2001). *La legión extranjera: foráneos en la España musical de los sesenta*. Lleida: Editorial Milenio.

Pardo, J.R. (2015). *Aquellos años del guateque*. Madrid: La Esfera Libros.

Pedrero Esteban L. M. (2000). *La radio musical en España: historia y análisis*. Instituto Oficial de Radio y Televisión.

Puig Domènech López, J. (2014). *Tiempos de Radio y vinilo*. Publidisa. p. 31

Sánchez Miranda R. (1964), La Radio en Barcelona, Así se distribuye la música radiada en Barcelona, *Fonorama* nº 7

Tomás M. (1963) Discodial, *Fonorama* nº 1.

4.2. Análisis Sociológico de la Música Pop en España

4.2.1. Análisis Sociológico de la Radio Musical de los años 60 en España

Al habla con el ministro de Información y Turismo. Dos preguntas sobre temas trascendentes para la música española (1963). *Ritmo* Vol. 33, Nº. 333, Marzo 1963, p. 5.

Díaz, L. (1997). *La radio en España, 1923-1997*. Madrid: Alianza editorial.

Martín Blanco. (1º Quincena de 1966) El Gran Musical, Bienvenidos Musicales. *Revista Ondas*. nº 314.p. 39

Matas, R. (1963), *Revista Ondas* nº 244, Febrero. p.31

Nieto , M. A. Nosotros los jóvenes. (Diciembre, 1963) Editorial, *Fonorama* nº 2 p.41.

Pedrero Esteban L. M. (2000). *La radio musical en España: historia y análisis*. Instituto Oficial de Radio y Televisión.

Nieto, M. (2011). *La censura radiofónica 1939-1977*. Madrid: CEU Ediciones, D.L. 2009.

Pardo, J.R. (2005). *Historia del Pop español*. Madrid: Rama Lama.

Pardo, J.R. (2015). *Aquellos años del guateque*. Madrid: La Esfera Libros.

Rodríguez, J.M. (2007). *Una historia de la Censura Musical en la Radio Española, años 50 y 60* [CD y libreto]. España: RTVE-MUSICA.

Rodríguez Moreno, A. (1963). ¿La música ligera en manos de disk jockeys? *Ritmo* Vol. 33, Nº. 333, Marzo 1963, pág. 23

Silbermann, A. (1957). *La música, la radio y el oyente: estudio sociológico*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Valiño García, X. (2010). *A censura na produción fonográfica da música pop durante o franquismo*. (Tesis de doctorado inédita). Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, el libro del mismo autor

Valiño,X.,&Cava,V.F.(2012). *Veneno en dosis camufladas: la censura en los discos de pop-rock durante el franquismo*. Lleida: Milenio,

4.2.2 Análisis Sociológico de los primeros años de la música pop en España

Álvarez, J. L. (Diciembre, 1963) ¿Por qué se lucha contra la música moderna?, *Fonorama* n° 2 p.14

Frith, S. (2001). *Hacia una estética de la música popular*. (p.413-435). *Las Culturas Musicales*.

Cruces, F. (2001). *Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Madrid: Trotta.

Nieto, M. (Noviembre, 1963) Editorial, *Fonorama* n° 1 p.3

4.3. Análisis de las Entrevistas

Nieto, M. Á. (2005). *Bobby Deglané: el arquitecto de la radio española*. Ediciones B.

Ordovás, J. (1987). *Historia de la música pop española*. Alianza Editorial.

Pardo, J. R. (2005). *Historia del pop español*. Madrid: Rama Lama.

Pardo, J.R. (2015). *Aquellos años del guateque*. Madrid: La esfera de los libros.

Rodriguez, J. M., & Española, E. P. R. (Eds.). (2007). *Una historia de la censura musical en la radio española: años 50 y 60*. RTVE Música.

4.4. Análisis del Impacto de los principales programas de la radio musical juvenil en la industria discográfica

Hudson, J. (2001). *Catalogue of Spanish EP's (1954-1968)*. Magariño.

Hudson, J. (2001). *Ellos solos. Catálogo de EP's 1955-1972 vol 2*. Magariño.

Irigoyen Pérez, J. Carlos (2016). *Guía ilustrada del Pop Español de los Años 60*.

Matas, R. (1º Quincena de Marzo de 1959). *Discomanía. Revista Ondas*. p.25.

Salaverri, F. (2005). *Sólo éxitos: año a año: 1959-2002*. Iberautor Promociones Culturales.

4.5. Análisis musical de los principales Éxitos de la industria Discográfica promovidos por la radio musical

Campoy, C. (Verano de 2015). Alain Milhaud, El productor que internacionalizó el pop español. *Cuadernos FM*. Valencia: Grupo Midons. (p. 56-93).

Domínguez, S. (2002): *Bienvenido Mr. Rock*, Madrid: SGAE.

Everett, W. (2013). *Los Beatles como músicos: de Revolver a la Antología*. Eterna Cadencia.

Schönberg, A. (1974). *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical.

6.2. Filmografía

- Aguirre, J. (1967). *Los chicos con las chicas*. [cinta cinematográfica]. España: Estudios Moro.
- Balañá, P. (1966). *El último Sábado*. [cinta cinematográfica]. España.
- Benedek, L. (1953). *The Wild One*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- Binder, S. (1964). *The T.A.M.I. show (Teenage Command Performance)*. [cinta cinematográfica]. United States : American International Pictures.
- Brooks, R. (1955). *Blackboard Jungle*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: MGM.
- Camino, J. (1965). *Los Felices 60* .[cinta cinematográfica]. España: Tibidabo Films.
- Curtiz, M. (1958). *King Creole*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Delgado, L. M. (1968). *Hamelin*. [cinta cinematográfica]. España.
- Enciso, L. (1969). *Casi jugando* .[cinta cinematográfica]. España.
- Fellini, F. (1960). *La dolce vita* . [cinta cinematográfica]. Italia: Pathé / Riama Film.
- Fernández, R. (1963). *Objetivo las estrellas*. [cinta cinematográfica]. España: Argos S.L.
- Fons, A. (1968). *Cantando a la vida*. [cinta cinematográfica]. España.
- Fontaine, D. (1965). *The Beatles at Shea Stadium* . [cinta cinematográfica]. Reino Unido.
- Forqué, J. M. (1968). *Dame un poco de amor!*. [cinta cinematográfica]. España: Estudios Moro.
- Furie, S.J. (1961). *The Young Ones*. [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Associated British Picture Corporation (ABPC).
- Howard, N. (1963). *D'ou viens-tu Johnny?* [cinta cinematográfica]. Francia: Four Leaf Productions.
- Humme, K. (1964). *Mods and Rockers*. [cinta cinematográfica]. Reino Unido.
- Iglesias, M. (1964). *Noches del Universo*. [cinta cinematográfica]. España.
- Klimovsky, L. (1964). *Escala en Tenerife*. [cinta cinematográfica]. España.

Klimovsky, L. (1968). *Una chica para dos*. [cinta cinematográfica]. España: Producciones Benito Perojo. S.A.

Landers, P. (1958). *Go Johnny go*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Valiant Films.

Lazaga, P. (1969). *A 45 Revoluciones por minuto*. [cinta cinematográfica]. España: Filmayer.

Lazaga, P. (1968). *Los chicos del PREU*. [cinta cinematográfica]. España: CB Films.

Lester, R. (1962) *It's trad, Dad*. [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Amicus Productions.

Lester, R. (1964). *A hard day's night*. [cinta cinematográfica]. Reino Unido: United Artist.

Lester, R. (1965). *Help!*. [cinta cinematográfica]. Reino Unido: United Artist.

Lester, R. (1967). *How I won the war*. [cinta cinematográfica]. Reino Unido: United Artist.

Lluch, M. (1960). *Botón de Ancla*. [cinta cinematográfica]. España: Suevia Films

Mariscal, A. (1966). *Vestida de novia*. [cinta cinematográfica]. España.

Martínez Ferry, I. (1963). *Escala en Hi-Fi*. [cinta cinematográfica]. España.

Monter, J. L. (1963). *Los Gatos Negros*. [cinta cinematográfica]. España

Olea, P. (1967). *Codo con Codo*. [cinta cinematográfica]. España.

Olea, P. (1969). *En un mundo diferente*. [cinta cinematográfica]. España.

Orduña, J. (1964). *Abajo espera la muerte*. [cinta cinematográfica]. España: Titanic Films.

Palacios, F. (1964). *Búsqieme a esa chica*. [cinta cinematográfica]. España: Este Films.

Ray, N. (1954). *Rebel without a cause*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros Pictures.

Rudolph, O. (1962). *Don't Knock the Twist*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Four Leaf Productions.

Russell, K. (1975). *Tommy*. [cinta cinematográfica]. Reino Unido. RSO.

Sáenz de Heredia, J (1965). *Historias de la Televisión*. [cinta cinematográfica]. España: Hesperia

Films.

Salvia, R. (1960). *Festival de Benidorm*. [cinta cinematográfica]. España: Época Films S.A.

Sears, F. (1956). *Don't Knock the Rock*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Clover Productions.

Sears, F. (1956). *Rock around the world*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Sidney, G. (1963). *Bye, Bye, Birdie*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Columbia Pictures.

Sidney, G. (1964). *Viva las Vegas*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: 20th Century Fox.

Sidney, J. F. (1961). *The young ones*. [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Associated British Picture Corporation (ABPC).

Summers, J. (1965). *Ferry across the Mersey*. [cinta cinematográfica]. Reino Unido: John Victor Smith.

The Tommy Steele Story. [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Insignia Films.

Thorpe, R. (1957). *Jailhouse Rock*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Metro Godwyn-Mayer.

Torán, L. E. (1969). *Amor y simpatía*. [cinta cinematográfica]. España.

Webb, D. R. (1956). *Love me tender*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: 20th Century Fox.

Wise, R. (1961). *West side Story*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Metro Goldwyn-Mayer.

Yagüe, J. (1964). *Megatón ye-ye*. [cinta cinematográfica]. España: Eva Films.

Zulueta, I (1969). *Un dos tres al escondite inglés*. [cinta cinematográfica]. España.

Zurlini (1960). *La ragazza con la valigia*. [cinta cinematográfica]. Italia: Titanus.

6.3. Referencias de imágenes

Fig.1. p. 86. Póster de los Pekenikes. (s.f.). Imagen recuperada de la revista *Fonorama* n°8.

Fig.2. p. 86. Póster de Los Diablos Negros. (s.f.). Imagen recuperada de la revista *Fonorama* n° 7.

Fig.3. p. 88. Póster de Los Sirex. (s.f.). Imagen recuperada de la revista *Fonorama* n° 9.

Fig.4. p.94. Póster de Los Pokes. (s.f.). Imagen recuperada de la revista *Fonorama* n°8.

Fig.5. p.94. Póster central de Navidad 1965. (s.f.). Imagen recuperada de la revista *Fonorama* n° 10.

Fig.6. p. 95. Los Pájaros Locos. Portada de la revista *Fonorama*. (s.f.). Imagen recuperada de la revista *Fonorama* n° 11.

Fig.7. p. 154. Póster de Los Llopis. (s.f.). Imagen recuperada de la revista *Fonorama* n° 6.

Fig. 8. p. 155. Póster de Los Teen Tops. (s.f.). Imagen recuperada de la revista *Fonorama* n° 6.

Fig.9. p. 167. Los T.N.T. Portada de la revista *Fonorama*. (s.f.). Imagen recuperada de la revista *Fonorama* n° 7.

Fig.10. p. 169. Los Cinco Latinos. (s.f.). Imagen recuperada de la revista *Fonorama* n° 6, p.6.

Fig.11. p.170. The Tompcats. Imagen recuperada de http://www.a45rpm.com/discos_canciones_vinilo.asp?Clave=6809&Id=2692

Fig.12. p. 177. Portada de Discóbolo. (15 de Septiembre de 1962). *Discóbolo Año 1* n° 12.

Fig.13. p. 178. Portada de *Fonorama*. (1964). Imagen recuperada de la revista *Fonorama* n° 8.

Fig.14. p. 180. Portada de Fans. (16 agosto 1965). Imagen recuperada de la revista *Fans* n° 12.

Fig.15. p. 180. Portada de Confidencias del Dúo Dinámico. (1964). Imagen recuperada de la revista *Confidencias del Dúo Dinámico* n° 46

Fig.16. p. 183. Portada de Ondas (Julio, 1965). Imagen recuperada de Revista *Ondas* n° 303.

Fig.17. p.186. Semilla de maldad (1955). Recuperado de <https://paulselluloid.files.wordpress>.

com/2016/10/blackboard-jungle-1-4.jpg

Fig.18. p.187. West Side Story (1961). Recuperado de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/d/d1/West_Side_Story_poster.jpg

Fig. 19. p.191. A hand days night (1964). Recuperado de <http://www.imdb.com/title/tt0058182/mediaviewer/rm2551695616>

Fig.20. p.194. Búsqüeme esa chica (1964). Recuperado de <http://enciclopediacineespa-fernando.blogspot.com.es/search?q=b%C3%BAsqüeme+a+esa+chica>

Fig.21. p.194. Escala en Hi-Fi (1963). Recuperado de <http://enciclopediacineespa-fernando.blogspot.com.es/search?q=escala+en+Hi-Fi>

Fig.22. p.195. Megatón Ye-ye (1964). Recuperado de <http://enciclopediacineespa-fernando.blogspot.com.es/search?q=megat%C3%B3n+ye+ye>

Fig.23. p. 214. Nosotros los jóvenes. Teléfono de conjuntos. (Marzo, 1964). Imagen recuperada de la revista *Fonorama* n° 5, p.16.

Fig.24. p. 216. Como se fabrica tu guitarra eléctrica. (s.f.). Imagen recuperada de la revista *Fonorama* n° 7, p.17.

Fig.25 p. 217. Price Número 2. Manolo Pelayo es aclamado por sus admiradores (Enero, 1964). Imagen recuperada de la revista *Fonorama* n° 3, p.13.

Fig.26. p. 223. Revertito club. (s.f.). Imagen recuperada de la revista *Fonorama* n°11, p.34.

Fig.27. p. 256. Nosotros los jóvenes, Fotografía de Bobby Deglané y Miguel Ángel Nieto. (Diciembre, 1963). Imagen recuperada de la revista *Fonorama* n° 2, p. 41.

Fig. 28. p. 262. Los Bravos en El Gran Musical. Imagen recuperada de la revista *Ondas* n° 337, p. 47.

Fig.29. p. 267. Raúl Matas. Imagen recuperada de Díaz, L. (1997). *La radio en España, 1923- 1997*. Madrid: Alianza editorial.

Fig. 30. p. 271. Lista de Éxitos de la revista Discomanía. (Abril de 1964). *Discomanía* n° 61.

Fig. 31. p. 274. Ángel Álvarez. Recuperado de Balsebre, A. (1999). *SER. En el Aire 75 años de la radio Española*. Promotora general de revistas. S.A. p. 110.

Fig. 32. p.277. Segunda liga de Caravana. (s.f.). Imagen recuperada de la revista *Fonorama* n° 1, p. 7.

Fig. 33. p.301. La moda juvenil y la música pop. (s.f.). Imagen recuperada de la revista *Fonorama* n° 8, p.28.

Fig.34. p.303. Twist en las calles de Madrid. Recuperado del Libreto de La leyenda del Price 50 Aniversario (1962-1964). Las 100 canciones de las Matinales. (2012). [CD]. España: Rama Lama. p. 13.

Fig.35. p.304. Por twistear (viñeta) (s.f.). Imagen recuperada de la revista *Fonorama* n° 10, p. 45.

7. BIBLIOGRAFÍA

7.1. Bibliografía

Abad Morales, L. A. (2001). *Rock contra(-)cultura. Carácter moderno de la identidad rockera*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

Abad Morales, L. Á. (2002). *Rock contra cultura*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Abad Morales, L. Á. (2003). *Mito e industria cultural*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.

Abeillé, C. A. (2012). FEELINGCALLEDLOVE: una aproximación a la teoría de la canción pop. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (19), 164-179.

Abellán, M. L. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.

Abraham, G. (1978). *Cien años de música*. Madrid: Alianza.

Abril, G. (2003). *Presunciones II. Ensayos sobre comunicación y cultura*. Valladolid: Junta de Castilla y León.

Adorno, T. W. (1962). *Prisma: la crítica de la cultura y de la sociedad*. Barcelona: Ariel.

Adorno, T. W. (1966). *Disonancias. Música en el mundo dirigido*. Madrid: Rialp.

Adorno, T. W. (1966). *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur.

Adorno, T. W. (1970). *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona: Ariel.

Adorno, T. W. (1970). *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*. Barcelona: Tusquets.

Adorno, T. W. (1972). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.

Adorno, T. W. (1975). *Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Taurus.

Adorno, T. W. (1985). *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*. Barcelona: Laia.

Adorno, T. W. (1996). *Introducción a la sociología*. Barcelona: Gedisa.

Adorno, T. W. (2000). *Sobre la música*. Barcelona: Paidós.

Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Mal.

- Adorno, T. W. y Horkheimer, M. (2007). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. y Morin, E. (1967). *La industria cultural*. Buenos Aires: Galerna.
- Adorno, T. W. y otros (1973). *El arte en la sociedad industrial*. Buenos Aires: R. Alonso.
- Adorno, T. W., Merton, R., Lazarsfeld, P. y otros (1969). *Industria cultural y sociedad de masas*. Caracas: Monte Ávila.
- Afuera, Á. y Troyano, R. (s.f). *Días de nuestra radio. 75 años de radio*. Granada: Radio Granada.
- Aguilar, J. y Losada, M. (2008). *Marisol*. Madrid: T&B.
- Aguilar, M. A., De Garay, A. y Hernández Prado, J. (eds.) (1993). *Simpatía por el rock: Industria, cultura y sociedad*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Aguilera Moyano, M. (1985). *Radios libres y radios piratas*. Madrid: Forja.
- Álamo Felices, F. (2005). *La censura franquista en la novela española de postguerra: (análisis e informes)*. Granada: Investigación & Crítica e Ideología Literaria en España.
- Alay, A. (2011). *Rockin' Spain. Un viaje al corazón del rock and roll*. Madrid: Ludweg Editores.
- Albarrán Diego, J. (2010). Estéticas de la resistencia en el último franquismo: entre la investigación lingüística y la consolidación del movimiento asociativo. *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, (25), 549-564.
- Alcalde de Isla, J. (1987). *El sonido, una pauta comunicativa. Conceptos preliminares para un estudio de la comunicación acústica*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Alcalde de Isla, J. (1987). *El sonido, una pauta comunicativa. Conceptos preliminares para un estudio de la comunicación acústica*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Alcalde de Isla, J. (1988). *El sonido, una pauta comunicativa. Conceptos preliminares para un estudio de la comunicación acústica*. Madrid: Universidad Complutense.
- Alcalde, J. (2003). Sobre la enseñanza de la música en comunicación audiovisual. *Área Abierta*, (5), 4.

- Alegret, G. (2007). *Los Salvajes y yo. Nuestra salvaje historia*. Barcelona: Lenoir Libros.
- Alexander, J. C. (2000). *Sociología cultural. Formas de clasificación en las sociedades complejas*. Barcelona: Anthropos.
- Alonso C. (2010). *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU.
- Alonso Moreno, G. (2004). *Los Bravos. Recuerdos de una leyenda. El fenómeno social de un grupo de Pop-Rock en la España franquista*. Alcorcón: Agrupación Hispana de Escritores.
- Alonso, C. (2005). El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión. *Cuadernos de música iberoamericana*, 10, 225-254.
- Alsina Thevenet, H. (1977). *El libro de la censura cinematográfica*. Barcelona: Lumen.
- Álvarez, J. (2010). *Pop and Rock*. Barcelona: Lunweg.
- Álvarez, J. L. (1984). *Miguel Ríos*. Barcelona: Júcar.
- Álvarez, J. L. (2013). *Los Beatles en España*. Barcelona: Quarentena.
- Álvarez, J. L. *Historia de la música pop*. Anel.
- Andaní Sáez, J. J. (2002). *Mis canciones de los '60 (El libro de las versiones)*. España: Autor.
- Andaní Sáez, J. J. (2008). *Hay tantas chicas en el mundo Iconografía femenina en el vinilo español de 1954 a 1990*. Lleida: Milenio.
- Anderson, P (2000). *Los orígenes de la postmodernidad*. Barcelona: Anagrama.
- Anderson, P., Brook, C. y Cochrane, A. (eds.) (1995). *A global world? Re-ordering political space*. Oxford: The Open University Press-Oxford University Press.
- Androver, M. (2009). *Silbidos de gloria: Historia de Kurt Savoy, El rey del silbido*. Bilbao: Carena Ediciones.
- Añoover Diez, R. (1990). *La política administrativa en el cine español y su vertiente de censura*.

Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

Añoover Diez, R. (1990). *La política administrativa en el cine español y su vertiente de censura*.

Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

Aparicio, J. P. (comp.) (1990). *Sociedad y nueva creación*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Aranguren, J. L. L. (1992). *La comunicación humana*. Madrid: Tecnos.

Arboledas Márquez, L. L. (2008). *La industria radiofónica en Andalucía: dependencia económica y poder político (1982-2008)*. Universidad de Granada, Granada.

Arboledas Márquez, L. L. (2008). *La industria radiofónica en Andalucía: dependencia económica y poder político (1982-2008)*. Universidad de Granada, Granada.

Arboledas, L. (1995). *Radiofonistas, predicadores y pinchadiscos: sesenta años de radio en Granada*. Granada: Editorial Comares.

Arbona, T., Martínez, T. y Mulet, A. (1995). *¿Qué es la radio?* Palma de Mallorca: Prensa Universitaria.

Arense Gómez, A. (2013). *Kiss FM: un formato de música y noticias en España basado en la investigación: su repercusión en el mercado radiofónico español de la primera década del 2000*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Arense Gómez, A. (2013). *Kiss FM: un formato de música y noticias en España basado en la investigación: su repercusión en el mercado radiofónico español de la primera década del 2000*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Arguimbau, M. (1999). *Memòries de Radio Juventud. La radio 'Al mil por mil'*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

Arias Ruíz, A. (1972). *La Radiodifusión Española*. Madrid: Publicaciones Españolas.

Arias Ruíz, A. (1973). *50 años de radiodifusión en España*. Madrid: RTVE.

Arias, Béznar. (2002). *Avilés 1960-2002: espíritu de rock'n roll*. Avilés: Norte Sur Records.

- Arias-Salgado, G. (1956 y 1960). *Textos de doctrina y política española de la información*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo.
- Ariño, A. (1997). *Sociología de la cultura: la constitución simbólica de la sociedad*. Barcelona: Ariel.
- Ariño, A. (dir.) (2006). *La participación cultural en España*. Madrid: Fundación Autor.
- Ascunce Arrieta, J. Á. (2014). *Sociología cultural del franquismo (1936-1975): la cultura del nacional-catolicismo*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Ascunce Arrieta, J. Á. (2014). *Sociología cultural del franquismo (1936-1975): la cultura del nacional-catolicismo*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Atkins, C. y Neely, B. (1977). *Country gentleman*. Chicago: Henry Regnery.
- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid: Siglo XXI.
- Augé, M. (2009). *Los no lugares. Espacios del anonimato (Una antropología de la sobremodernidad)*. Barcelona: Gedisa.
- Aumont, J. (2001). *La estética hoy*. Madrid: Cátedra.
- Auserón, S. (2012). *El ritmo perdido, sobre el influjo negro en la canción española*. Barcelona: Península.
- Austin, W. W. (1985). *La música del siglo XX*. Madrid: Taurus.
- Ayuntamiento de Benidorm. (s.f.). *El Festival de Benidorm y su historia*. Benidorm: Autor.
- Azúa de, F. (2011). *El nuevo diccionario de las artes*. Madrid: Debate.
- Bacon, T. (2002). *50 years of the Gibson Les Paul: A half-century of a guitar icon*. San Francisco: Backbeat.
- Bacon, T. (ed.) (1985). *Rock hardware: the instruments, equipment, and technology of rock*. New York: Harmony.

Baget Herms, J. M. (1993). *Historia de la televisión en España (1956-1975)*. Barcelona: Feed-Back Ediciones.

Baget Herms, J. M. (1993). *Historia de la televisión en España (1956-1975)*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

Baget Herms, J. M. (1993). *Historia de la televisión en España (1956-1975)*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

Balsebre, A. (2002). *Historia de la radio en España, vol. II (1939-1985)*. Madrid: Cátedra.

Balsebre, A. (2004). *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Cátedra.

Balsebre, A. (2006). *Los mitos de la publicidad radiofónica: estrategias de la comunicación publicitaria en la radio española*. Madrid: Cátedra.

Balsebre, A., Mateu, M, y Vidal, D. (2008). *La entrevista en radio, televisión y prensa*. Madrid: Cátedra.

Baños, M., García, F, Rodríguez, J. (2009). *Las palabras en la publicidad. El redactor publicitario y su papel en la comunicación publicitaria*. Laberinto Comunicación. Madrid.

Barahona Arriaza, E. (2004). *Teoría de la racionalidad y crítica social en Theodor W. Adorno: utopía y razón dialéctico-estética en su filosofía*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Barahona Arriaza, E. (2004). *Teoría de la racionalidad y crítica social en Theodor W. Adorno: utopía y razón dialéctico-estética en su filosofía*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Baraka, A. (1969). *Blues people: Música negra en la América blanca*. Barcelona: Lumen.

Barber Colomer, L. (2003). *El placer de la escucha*. Madrid: Árdora.

Barce, R. (1985). *Fronteras de la música*. Madrid: Real Musical.

Barenboim, D. (2006). *Paralelismos y paradojas. Reflexiones sobre música y sociedad*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Barrera, C. (1995). *Periodismo y franquismo. De la censura a la apertura*. Barcelona: Ediciones

Internacionales Universitarias.

Barrio Moreno, A. (1994). *Tratado de armonía*. Madrid: Musicinco.

Barroso, A. J. (2007). *Enciclopedia de la música progresiva en España*. Águilas: Castellarte.

Barthes, R. (1977). *Image, music, text*. London: Fontana Press.

Barthes, R. (1982). *El grano de la voz. Entrevistas 1962 - 1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bas, J. (1986). *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi.

Basraberin, P. (1976). *Blues moderno*. Madrid: Júcar.

Bassets, L. (ed.) (1981). *De las ondas rojas a las radios libres. Textos para la historia de la radio*. Barcelona: Gustavo Gili.

Batrina, E. (2016). *Mis amigos The Shadows*. Madrid: Huerga y Fierro Editores.

Baudrillard, J. (1974). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Barcelona: Plaza & Janés.

Baudrillard, J. (1976). *La génesis ideológica de las necesidades*. Barcelona: Anagrama.

Baudrillard, J. (1980). *El espejo de la producción*. Barcelona: Gedisa.

Baudrillard, J. (1993). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

Bauman, Z. (2000). *Trabajo, consumismo y los nuevos pobres*. Barcelona: Gedisa.

Bauman, Z. (2001). *La postmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal.

Bauman, Z. (2002). *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós.

Bayardo, R. y Lacarrieu, M. (comp.) (1999). *La dinámica global-local. Cultura y comunicación: nuevos desafíos*. Buenos Aires: CICCUS.

Bayles, M. (1994). *Hole in our soul*. New York: Free Press.

Beckett, A. y Davis, E. (1970). *La música beat*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

- Bell, D. (1964). *El fin de las ideologías*. Madrid: Tecnos.
- Bell, D. (1989). *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza.
- Bell, D. (1992). *Industria cultural y sociedad de masas*. Caracas: Monte Ávila.
- Bell, D. (1994). *El advenimiento de la sociedad postindustrial*. Madrid: Alianza.
- Bellon, M. (2011). *Surcos del pop*. Madrid: Aguilar.
- Bellon, M. (2012). *El ABC del rock. Todo lo que hay que saber*. Madrid: Taurus.
- Beltrán Moner, T (1991). *Ambientación musical*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión (IORTV).
- Belz, C. (1986). *The story of rock*. New York: Oxford University Press.
- Benedetti, A. y Bastine, P. (2009). *Extraordinary records*. Colonia: Taschen.
- Benedict, R. y Lazarsfeld, P. F. (1968). *Comunicación y cultura*. Buenos Aires: Eudeba.
- Benenzon, R, Hensy de Gainza, V. y Wagner, G. (2013). *Sonidos, comunicación, terapia*. Salamanca: Amarú.
- Beneyto, A. (1975). *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Benito, A. (dir.) (1991). *Diccionario de ciencias y técnicas de comunicación*. Madrid: Ediciones Paulinas.
- Benjamin, W. (1993). *La metafísica de la juventud*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (1996). *Escritos autobiográficos*. Madrid: Alianza.
- Benjamin, W. (1998). *Iluminaciones II: Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus.
- Bennet, T. y otros (eds.) (1993). *Rock and popular music: Politics, policies, institutions*. Routledge: London.
- Bense, M. (1949). *Estética. Consideraciones metafísicas sobre lo bello*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Bensoussan, D. (1983). *Reproducción del sonido*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión (IORTV).
- Bergamini, A. (2006). *El rock y su historia*. Barcelona: Malsinet.
- Berger, B. M. (1995). *An essay on culture. Symbolic structure and social structure*. California: University of California Press.
- Berry, C. (1987). *Chuck Berry: The autobiography*. New York: Harmony.
- Betés, K. (2002). *El sonido de la persuasión. Relatos publicitarios en la radio*. Valencia: Universidad Cardenal Herrera-CEU.
- Betrock, A. (1992). *Girl groups*. New York: Delilah.
- Bettetini, G. (1984). *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Biagi, S. (2009). *Impacto de los medios de comunicación*. Madrid: Cengage Learning.
- Bianciotto, J. (1995). *Recordando los años 50*. Barcelona: G y C.
- Bianciotto, J. (1997). *La censura en el rock*. Valencia: La Máscara.
- Bianciotto, J. (1998). *La gran guía del rock en CD's*. Valencia: La Máscara.
- Bianciotto, J. (2000). *La revolución sexual del rock*. Valencia: La Máscara.
- Bianciotto, J. (2011). *Guía universal de rock: (1954-1970)*. Barcelona: Robin Book.
- Birch, B. (1989). *Guglielmo Marconi*. Madrid: Ediciones SM.
- Black, J. (2003). *Rock and pop timeline: how music changed the world through four decades*. San Diego: Thunder Bay.
- Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza.
- Blanch Nieto, M. (1993). *Sistemas de medición de la audiencia de radio en España*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

- Blanch Nieto, M. (1993). *Sistemas de medición de la audiencia de radio en España*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Blaukopf, K. (1988). *Sociología de la música*. Madrid: Real Musical.
- Bloch, E. (1982). *Sujeto-Objeto*. México: FCE.
- Bloch, E. (2007). *El principio esperanza, vol. 3*. Madrid: Trotta.
- Blume, D. (1983). *Making it radio. Your future in the modern medium*. Connecticut: Continental Media.
- Boecio, A. M. T. S. (2005). *Tratado de música*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- Bonastre, E. (1977). *Música y parámetros de especulación*. Madrid: Alpuerto.
- Bonet Bagant, M. (1995). *La ràdio espanyola en el context dels grups de comunicació. Evolució de la indústria radiofònica 1924-1994*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Bonet Bagant, M. (1995). *La ràdio espanyola en el context dels grups de comunicació. Evolució de la indústria radiofònica 1924-1994*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Bonet Bagant, M. (2001). *La transformació de la ràdio local a Catalunya: perspectives de futur*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- Bonilla, J. (2007). *La costa del sol en la hora pop*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Booth, S. (1991). *Rhythm oil*. London: Jonathan Cape.
- Borderia Ortiz, E. (2000). *La prensa durante el franquismo: represión, censura y negocio*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU.
- Bosanquet, B. (1949). *Historia de lo estético*. Buenos Aires: Nova.
- Boulez, P. (2001). *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa.
- Bourdieu, E (2001). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1969). *Los estudiantes y la cultura*. Barcelona: Labor.

- Bourdieu, P. (1980). *Campo del poder y campo intelectual*. México: Folios.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (1990). *Music, imagination and culture*. New Cork: Oxford University Press.
- Bourdieu, P. (1997). *Capital cultural escuela y espacio social*. México: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2000). *Cuestiones de sociología*. Madrid: Istmo.
- Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Boyd, J. (2007). *Blancas bicicletas. Creando música en los 60*. Barcelona: Global Rythm.
- Bram, J. (1961). *Lenguaje y sociedad*. Buenos Aires: Paidós.
- Brenet, M. (1976). *Diccionario de la música. Histórico y técnico*. Barcelona: Iberia.
- Broughton, V. (1985). *Black Gospel: An illustrated history of the Gospel sound*. Poole: Blandford Press.
- Broven, J. (1974). *Walking to New Orleans: the story of New Orleans rhythm & blues*. Bexhill-on-Sea: Blues.
- Brown, J. y Tucker, B. (1988). *James Brown*. London: Fontana.
- Bruhn Jensen, K. (2010). El sonido de los medios. *Comunicar*, 34(XVII), 15-23.
- Brun-Lambert, D. (2011). *La vida a muerte de Nina Simone*. Barcelona: Global Rhythm Press.
- Buceta Facorro, L. (1992). *Fundamentos psicosociales de la información*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces.
- Buil Tercero P. y Hormigos Ruiz, J. (2016). Nuevas formas de distribución de la música popular en la cultura contemporánea. *methaodos. Revista de ciencias sociales*, 4(1), 48-57.
- Buquet, G. (2005). *El poder de Hollywood. Un análisis económico del mercado audiovisual en Europa y EE. UU*. Madrid: Fundación Autor.

- Burkholder, J. P., Grout, D. J. y Palisca, C. V. (2011). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza.
- Burriel, J. M. (1981). *El reto de las ondas*. Barcelona: Salvat.
- Bustamante, E. (1982). *Los amos de la información en España*. Madrid: Akal.
- Bustamante, E. (2006). *Historia de la radio y televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- Bustamante, E. y Zallo, R. (coords.) (1988). *Las industrias culturales en España*. Madrid: Akal.
- Cabezas, G. (1996). *Las Mejores Portadas de Discos*. Valencia: La Máscara.
- Cabiró Llabrés, S. (2014). *Enciclopedia de la Historia dels Grups Musicals de Menorca (1960-1990)*. Menorca.
- Cáceres Zapatero, M. D. (1986). *Comunicación Radiofónica e integración social. Análisis de Modelos de representación del acontecer público*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Cáceres Zapatero, M. D. (1986). *Comunicación Radiofónica e integración social. Análisis de Modelos de representación del acontecer público*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Calderón, F. (2004). *Los pasos que no regresan*. Madrid: Huerga & Fierro Editores.
- Cambiasso, N. y Ruesga Bono, J. (2008). *Más allá del rock*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes escénicas y de la Música.
- Campillo, A. (1985). *Adiós al progreso. Una meditación sobre la historia*. Barcelona: Anagrama.
- Campos Calvo-Sotelo, F. J. (2008). *La música popular gallega en los años de la transición política (1975-1982): reificaciones expresivas del paradigma identitario*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Campos Calvo-Sotelo, F. J. (2008). *La música popular gallega en los años de la transición política (1975-1982): reificaciones expresivas del paradigma identitario*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Campoy, C. (2006). *Érase una vez los Brincos y Juan y Junior*. Barcelona: Midons.

- Cantalapiedra, R. (1970). *Psicoanálisis de la canción de hoy*. Madrid: Promoción Popular Cristiana.
- Cantalapiedra, R. (1974). *Música pop y juventud*. Madrid: ICCE.
- Cantón García, J. A. (2004). Prensa y música: divulgación y crítica. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, (23), 43-47.
- Cañas, C. A. (2006). El Rock & Roll se cuele en España: grupos como El dúo dinámico, Los estudiantes y Los pekenikes introducen la música de moda al otro lado del atlántico. en *La España de la emigración: 1961*, 138-149.
- Capellano, R. (2004). *Música popular. Acontecimientos y confluencias*. Buenos Aires: Atuel.
- Carr, R. y Fusi, J. P. (1979). *España: de la dictadura a la democracia*. Barcelona: Planeta.
- Carreras Lario N. C. (2011) Los primeros programas de variedades de TVE: De la hora Philips a Escala en Hi Fi. *Revista Comunicación nº 9 vol. 1*, 19-33.
- Carrillo Guzmán, M. C. (2008). *La música incidental en el Teatro Español de Madrid (1942-1952-1962-1964)*. Universidad de Murcia, Murcia.
- Carrillo Guzmán, M. C. (2008). *La música incidental en el Teatro Español de Madrid (1942-1952-1962-1964)*. Universidad de Murcia, Murcia.
- Carrillo, S. (2010). Spain is pain: el pop español de los sesenta. *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, (249), 98-109.
- Carritt, E. F. (1955). *Introducción a la estética*. México: Brevarios.
- Carulla, S. (2000). *Los Mustang ¡Toda una historia!*. Lleida: Milenio.
- Casals, J. (2003). *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Anagrama.
- Casanellas O'Callaghan, A. (2010). *La dinámica del lenguaje radioperiodístico. Manual de la imagen sonora*. Bloomington: Xlibris.
- Casas Navas, M. (2007). *Música, Melilla y su historia, 1940-1985*. Melilla: Patronato de Turismo de Melilla

- Casas, Á. (1972). *45 revoluciones en España: 1960-1970*. Barcelona: Dopesa.
- Cassirer, E. (1955). *Las ciencias de la cultura*. México: Breviarios.
- Castelló Rovira, J. (1980). *La radio amordazada*. Barcelona: Sedmay.
- Castells, M. (2000). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. Madrid: Alianza.
- Castells, M. (2006). *Observatorio global. Crónicas de principios de siglo*. Barcelona: Libros de Vanguardia.
- Castelnuovo, E. (1988). *Arte, industria y revolución. Temas de historia social del arte*. Barcelona: Edicions 62.
- Castillo, J. (1968). *La sociedad de consumo. Consideraciones sobre la racionalidad y la libertad del consumidor español*. Madrid: Escuela de Organización Industrial (EOI).
- Castro de, J. (ed.) (2010). *“Ens calen cançons d’ara”. Retrospectiva sobre la Nova Cançó a 50 anys vista*. Lleida: Universidad de Lleida.
- Castro de, J. y Oro, Á. (2009). *Los Sírex, 50 años de historia que ni La Escoba ha podido barrer*. Lleida: Milenio.
- Castro de, J., Luque, J. y Martínez, J. (1996). *Elvis, el “Rey” en España: Discografía española 1956-1995*. Lleida: Milenio.
- Castro de, J., Oro, Á. y Ruiz, J. (2005). *Quan Lleida era ye-yé. Música “moderna” i societat (1960-1975)*. Lleida: Pagès editors.
- Cazeneuve, J. (1967). *Sociología de la radiotelevisión*. Buenos Aires: Paidós.
- Chambers, I. (1985). *Urban rhythms*. London: Methuen.
- Chapman, R. (1992). *Selling the sixties: The pirates and music radio*. London, Routledge.
- Charles, R. y Ritz, D. (2007). *Brother Ray. La autobiografía de Ray Charles*. Barcelona: Global Rhythm Press.

- Charters, S. (1960). *The country blues*. London: Michael Joseph.
- Charters, S. (1967). *The bluesmen*. New York: Oak.
- Chávez, C. (1979). *El pensamiento musical*. México: FCE.
- Checa Godoy, A. (2000). *La Radio en Sevilla (1924-2000)*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Servicio de Publicaciones.
- Checa Godoy, A. (2003). *Fuentes sobre radio: un siglo de bibliografía internacional*. Sevilla: Mergablum Edición y Comunicación.
- Checa Godoy, A. (2008). *Historia de la Comunicación: de la crónica a la disciplina científica*. La Coruña: Netbiblo.
- Checa Godoy, A. (2010). Los concursos en la radio española. La época dorada. *Comunicación y desarrollo en la era digital. Congreso AE-IC 3, 4 y 5 de febrero de 2010*, 279.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Chion, M. (1999). *Música, cine y literatura*. Barcelona: Paidós.
- Chion, M. (2003). *El arte de los sonidos fijados*. Cuenca: Centro de Creación Experimental.
- Chomsky, N. (1995). *Política y cultura a finales del siglo XX*. Barcelona: Ariel.
- Choza, J. (1990). *Las realizaciones del hombre en la cultura*. Madrid: Rialp.
- Chuliá Rodrigo, E. (2001). *El poder y la palabra: prensa y poder político en las dictaduras. El régimen de Franco ante la prensa y el periodismo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Cierva de la, R. (1977). *Historia del franquismo: aislamiento, transformación, agonía*. Barcelona: Planeta.
- Claude, S. (1976). *Panorama de la música contemporánea*. Madrid: Guadarrama.

- Claudin, V. (1981). *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Clemente Gavilán, L. (1996). *Historia del rock sevillano*. Sevilla: Máquina del sur.
- Cliford, J. (1995). *Dilemas de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Cohen, S. (1991). *Rock culture in Liverpool*. Oxford: Clarendon Press.
- Cohn, N. (1991). *Ball the wall*. London: Picador.
- Cohn, N. (2004). *Awopbopaloobop Alopbamboom. Una historia de la música pop*. Barcelona: Punto de lectura.
- Collier Lincoln, J. (1993). *Jazz: the American theme song*. New York: Oxford University Press.
- Colom Valls, I (2012). *La comunicació al servei dels grups de música. Estratègia en màrqueting i aplicació de la comunicació en el pop i el rock en llengua catalana*. Universidad Ramón Llull, Barcelona.
- Colom Valls, I (2012). *La comunicació al servei dels grups de música. Estratègia en màrqueting i aplicació de la comunicació en el pop i el rock en llengua catalana*. Universidad Ramón Llull, Barcelona.
- Colubi, P. (1997). *El ritmo de las tribus*. Madrid: Alba Editorial.
- Combarieu, J. (1945). *La música, sus leyes y su evolución*. Buenos Aires: Cronos.
- Conesa Ferrer, E. y Nubiola, J. (1999). *Filosofía del lenguaje*. Barcelona: Herder.
- Confalonieri, G. (1991). *Historia de la música y sus compositores*. Barcelona: Euroliber.
- Connor, S. (2002). *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid: Akal.
- Cook, N. (2001). *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza.
- Cooke, D. (1959). *The language of music*. London: Oxford University Press.

- Cooper, Á. (2010). *Club 45: 90 canciones de la Era Pop para mods y jetsetters*. León: Chlesea.
- Copland, A. (1955). *Música e imaginación*. Buenos Aires: Emecé.
- Copland, A. (1972). *Cómo escuchar la música*. México: FCE.
- Corredoira y Alfonso, L., Ludovisi, C., Esparza, J. J., Sánchez-Tabernero, A., & Martínez Fernández, V. A. (2006). La ética y el derecho en la producción y el consumo del entretenimiento.
- Coser, L. (1970). *Hombres de ideas. El punto de vista de un sociólogo*. México: FCE.
- Costa Gálvez, D. (2015). *¿A quién le importa? Radio especializada musical en España desde la perspectiva del servicio público*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Costa Gálvez, D. (2015). *¿A quién le importa? Radio especializada musical en España desde la perspectiva del servicio público*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Costa Gálvez, L. (2013). Como lo oyes. La publicación de listados de reproducción de los programas temáticos musicales en la radio de titularidad pública en España. *Trípodos. Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna.*, (33).
- Costa Gálvez, L. (2016). Música y significado. Análisis de los términos asociados a la radio musical en España en los documentos legales y corporativos desde la perspectiva del servicio público. *Derecom*, (20), 9.
- Covián, M. y Rosentone, R. A. (1974). *Los cantos de la conmoción: veinte años de rock*. Barcelona: Tusquets.
- Cramsie, H. F. (1984). *Teatro y censura en la España franquista*. New York: Peter Lang.
- Cree, K. (1981). *Stack-O-Wax*. Filadelfia: Stack-O-Wax.
- Cripps, C. (2001). *La música popular en el siglo XX*. Madrid: Akal.
- Cruces, E. y otros (2001). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- Crusells, M. e Iranzo, A. (1995). *The Beatles, una filmografía musical*. Barcelona: Royal Books.

- Cruz Cruz, J. (ed.) (1998). *La realidad musical*. Pamplona: Universidad de Navarra (EUNSA).
- Cruz Ruiz, J. (coord.) (1991). *25 años de 40 Principales*. Madrid: Ediciones El País.
- Cummings, T. (1975). *The sound of Philadelphia*. London: Methuen.
- Cunill, A. (2014). *Espíritus en la oscuridad. Viaje a la era soul*. Barcelona: 66 Rpm.
- Curado, A. (2007). *20/20 Vision. Apuntes sobre la vida de Bob Dylan*. Toledo: Covarrubias.
- Curran, J., Morley, D. y Walkerdine, V. (1998). *Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de políticas de identidad y el posmodernismo*. Barcelona: Paidós.
- Curry, R. (2006). *En torno a la censura franquista*. Madrid: Pliegos.
- Cuvillier, A. (1971). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Dahlhaus, C. (1982). *Esthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Daufouy, P y Sarton, J. P. (1973). *Pop music rock*. Barcelona: Anagrama.
- Davara Torrego, F. J. (2005). Los periódicos españoles en el tardo franquismo. Consecuencias de la nueva ley de prensa. *Comunicación y hombre*.
- Davis, M. (1995). *Miles Davis: la autobiografía*. Barcelona: Ediciones B.
- Dawson, J. y Propes, S. (1992). *What was the first rock 'n' roll record?* London: Faber and Faber.
- Day, T (2002). *Un siglo de música grabada. Escuchar la historia de la música*. Madrid: Alianza.
- De la Fuente Soler, M. (2005). *Modelos y formatos del discurso cultural massmediático en la sociedad globalizada*. Universidad de Valencia, Valencia.
- De la Fuente Soler, M. (2005). *Modelos y formatos del discurso cultural massmediático en la sociedad globalizada*. Universidad de Valencia, Valencia.
- Debord, G. (1976). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Castellote.
- Del Val Ripollés, F. (2014). *Rockerros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política*

en España (1975-1985). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Del Val Ripollés, F. (2014). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

del Val, F., Noya, J., & Pérez-Colman, C. M. (2014). ¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, 145(1), 147-180.

Dellar, F. (1981). *The NME guide to rock cinema*. London: Hamlyn.

Derrida, J. (1985). *La voz y el fenómeno*. Valencia: Pre-Textos.

Descartes, R. (1992). *Compendio de música*. Madrid: Tecnos.

Deschaussées, M. (2002). *El intérprete y la música*. Madrid: Rialp.

Despins, J. P. (1989). *La música y el cerebro*. Barcelona: Gedisa.

Díaz Arias, R. (2000). *La libertad de programación en radiodifusión (Un desarrollo del art. 20 de la Constitución Española)*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Díaz Arias, R. (2000). *La libertad de programación en radiodifusión (Un desarrollo del art. 20 de la Constitución Española)*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Díaz de la Guardia, F. (2006). *Los Ángeles: una leyenda del Pop Español*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

Díaz Mancisidor, A. (1984). *La empresa de la radio en USA*. Pamplona: Universidad de Navarra (EUNSA).

Díaz Mancisidor, A. y Urrutia, V. (1986). *La nueva radio*. Bilbao: SEUPV.

Díaz Viana, L. (1993). *Música y otras culturas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Díaz Yerro, G. (2011). *El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual*. Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

Díaz Yerro, G. (2011). *El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual*. Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

Díaz, L. (1997). *La radio en España, 1923-1997*. Madrid: Alianza.

Díaz, L. (1998). *Años de radio. Recuerdo y semblanza de los protagonistas del dial*. Madrid: Temas de Hoy.

Diego de, J. C. (1977). *Juan Pardo*. Madrid: Forma.

Díez Antolinos, L. (2014). *Música para el ocio y el negocio: un estudio sobre la evolución de la background music a la foreground music y su problemática en el marco de la sociedad, la cultura y la empresa española*. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

Díez Antolinos, L. (2014). *Música para el ocio y el negocio: un estudio sobre la evolución de la background music a la foreground music y su problemática en el marco de la sociedad, la cultura y la empresa española*. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

Dister, A. (1983). *El Rock inglés*. Madrid: Júcar.

Domínguez Montesdeoca, B. (2007). *Historia de las primeras bandas de rock en Gran Canaria 1961-1971. Una experiencia personal*. Las Palmas de Gran Canaria: Autor.

Domínguez, F., Fernández, A. y García Esteban, P. (2010). *50 años de Motown: el sonido de la joven América en España*. Madrid: PGYPG.

Domínguez, S. (2002). *Bienvenido Mr. Rock: Los primeros grupos hispanos 1957-1975*. Madrid: SGAE.

Donington, R. (1967). *Los instrumentos de música*. Madrid: Alianza.

Donington, R. (1998). *La música y sus instrumentos*. Madrid: Alianza.

Dorfles, G. (1972). *Símbolo, comunicación y consumo*. Barcelona: Lumen.

Dorta, P. (2011). *50 Años en Clave de Sol. Vivencias de la música pop en Tenerife*. Tenerife: Los 80

pasan factura.

Draper, J. (2008). *A brief history of album covers*. London: Flame Tree.

Drate, S. (2002). *45 RPM: A visual history of the Seven-Inch record*. New York: Princeton Architectural Press.

Dufrenne, M. (1979). *Arte y lenguaje*. Valencia: Universidad de Valencia.

Duvignaud, J. (1988). *Sociología del arte*. Barcelona: Península.

Dylan, B. (1975). *Escritos, canciones y dibujos*. Madrid: Aguilera/Castilla.

Eagleton, T. (2001). *La idea de cultura*. Buenos Aires: Paidós.

Echeverría, R., Castillo, E., Mattelart, A. y otros. (1974). *Ideología y medios de comunicación*. Buenos Aires: Amorrortu.

Eco, U. (1988). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

Eco, U. (1990). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Destino.

Eco, U. (1995). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.

Eco, U. (1996). *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. Barcelona: Gedisa.

Eco, U. (2001). *La definición del arte*. Barcelona: Destino.

Egan, S. (2009). *100 años de música: artistas, álbumes, canciones, conciertos y acontecimientos que han marcado el panorama musical*. Barcelona: Blume.

Ehrenzweig, A. (1973). *El orden oculto del arte*. Barcelona: Labor.

Eisen, J. (ed.) (1969). *The age of rock*. New York: Vintage Books.

Elias, N. (1982). *La sociedad cortesana*. Madrid: FCE.

Elias, N. (1989). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*.

México: FCE.

Elias, N. (2000). *Teoría del símbolo. Un ensayo de antropología cultural*. Barcelona: Península.

Epstein, B. (1964). *A Cellarfull of Noise*. London: Souvenir Press.

Escamilla, D. y Millán, A. (2008). Los 60, los mejores años de nuestra vida. Libroamigo.

Escobar Contreras, R. (2010). *Toledo, cinco décadas de música rock*. Toledo: Covarrubias.

Escobar de La Serna, L. (1991). *La cultura del ocio*. Madrid: Eudema.

Escott, C. y Hawkins, M. (1991). *Good rockin' tonight: Sun Records and the birth of rock 'n' roll*. New York: St Martin's Griffin.

Eslava Galán, J. (1997). *Coitus interruptus. La represión sexual y sus heroicos alivios en la España franquista*. Barcelona: Planeta.

Espinàs, J. M. (1974). *Pi de la Serra*. Madrid: Júcar.

Espinosa, S. (2014). *Dones de ràdio. Les primeres locutores catalanes*. Barcelona: Alberti.

Esteban, J. M. (1983). *Miguel Ríos*. Barcelona: Martínez Roca.

Esteban, J. M. y otros. (1976). *La cultura española durante el franquismo*. Madrid: Reseña.

Etling, L. (2011). *Radio in the movies: a history and filmography, 1926-2010*. Jefferson: McFarland.

Etz Korn, K. P. (1982). Sociología de la práctica musical y de los grupos sociales. *Revista internacional de Ciencias Sociales, Los Componentes de la música* 94, 619.

Everett, W. (2013). *Los Beatles como músicos: de Revolver a la Antología*. Eterna Cadencia.

Eximeno y Pujades, A. (2010). *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. Valladolid: Maxtor.

Ezcurra, L. (1974). *Historia de la radiodifusión española. Los primeros años*. Madrid: Editora Nacional.

- Fabuel Cava, V. (1998). *Las chicas son guerreras. Antología de la canción popular española*. Lleida: Milenio.
- Facoury, E. (1997). *Les 30 meilleurs groupes de rock anglais des années 60*. Paris: Fernand Lanore.
- Fancourt, L. y McGrath, B. (2006). *The blues discography 1943-1970*. Vancouver: Eyeball
- Faulín Hidalgo, I. (2013). *Música popular y ocio juvenil en España 1956-1964*. Universidad de Deusto, Bilbao.
- Faulín Hidalgo, I. (2013). *Música popular y ocio juvenil en España 1956-1964*. Universidad de Deusto, Bilbao.
- Faulín, I. (1998). *Historia de la música pop en La Rioja 1956-1998*. Logroño: Logroño.
- Faure, F. y Juanhuix, X. (2006). *Peluts, rockeros i ye yés a la Girona dels 60*. Girona: Casa de Cultura de la Diputació de Girona.
- Faus Belau, Á. (1983). *La radio: introducción a un medio desconocido*. Madrid: Latina.
- Faus Belau, Á. (1995). *La era audiovisual. Historia de los primeros cien años de la radio y la televisión*. Pamplona: Universidad de Navarra (EUNSA).
- Faus Belau, Á. (2007). *La radio en España (1896-1977): una historia documental*. Madrid: Taurus.
- Feijoo Barreiro, P. (2005). *¡Viva o Fu Remol!: ópera en cinco actos sobre a música ó pé dá rúa*. Vigo: Xerais de Galicia.
- Fernández Areal, M. (1971). *La libertad de prensa en España (1938-1971)*. Madrid: Edicusa.
- Fernández Areal, M. (1977). *Introducción al derecho de la información*. Barcelona: ATE.
- Fernández Marcos, L. (2006). *Historia del rock and roll*. Vigo: Cardeñoso.
- Fernández Monte, G. J. (2012). *El ska en España: escena alternativa, musical y trasnacional*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Fernández Monte, G. J. (2012). *El ska en España: escena alternativa, musical y trasnacional*.

Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Fernández Rego, F. (2010). *50 años de pop, rock e malditismo na música galega*. A Coruña: Toxosoutos.

Fernández Santander, C. (1983). *Antología de 40 años (1936-1975)*. Sada: Edicións do Castro.

Fernández, L. (2004). *Guateques, tocatas y discos: una historia de la música pop de 1954 a 1970*. Madrid: Aguilar.

Ferreira Priegue, F. (2008). *Crónicas de un Vigo Ye-Yé. Historia de los conjuntos músico-vocales vigueses y de su entorno, 1958-1975*. Vigo: Instituto de estudios vigueses.

Ferrer Cayón, J. (2011). *La instrumentalización política de la cultura durante el primer franquismo: la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) y el Festival Internacional de Santander (FIS), 1945-1957*. Universidad de Cantabria, Santander.

Ferrer Cayón, J. (2011). *La instrumentalización política de la cultura durante el primer franquismo: la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) y el Festival Internacional de Santander (FIS), 1945-1957*. Universidad de Cantabria, Santander.

Finkelstein, S. (1955). *Come la musica esprime le idee*. Milán: Feltrinelli.

Fischerman, D. (2004). *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Barcelona: Paidós.

Fletcher, J. E. (1981). *Handbook of radio and TV broadcasting: research procedures in audience, program and revenues*. New York: Van Nostrand Reinhold.

Fletcher, J. E. (1990). *Music and program research*. Washington DC: National Association of Broadcasters.

Fletcher, T. (1998). *Dear Boy: The life of Keith Moon*. London: Omnibus.

Fleur de, M. L. y Ball-Rokeach, S. J. (1993). *Teorías de la comunicación de masas*. Barcelona: Paidós.

- Fleury, J. J. (1978). *La nueva canción en España*. Barcelona: Hogar del libro.
- Flichy, P. (1982). *Las multinacionales del audiovisual: por un análisis económicos de los media*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Flichy, P. (1993). *Una historia de la comunicación moderna: espacio público y vida privada*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Flores, T. F. (1989). *Seis más uno*. Madrid: Cúbicas.
- Font Ribera, V. (1994). *Guía del pop español en los años 60*. Valencia: Imprenta Nacher.
- Font Ribera, V., Vico, D. y Pardo, J. R. (2006). *Guía del pop español de los 60 y 70. Catálogo discográfico ilustrado*. Madrid: Rama Lama.
- Font, D. (1976). *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance.
- Fornaro Bordolli, M. (2005). La radiodifusión y el disco: un análisis de la recepción y adquisición de música popular en Uruguay entre 1920 y 1985. *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, (XXI), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, 143-155.
- Fornatale, P. y Mills, J. (1980). *Radio in the television age*. New York: Overlook.
- Fouce Rodríguez, H. (2002). “El futuro ya está aquí” *Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Fouce Rodríguez, H. (2002). “El futuro ya está aquí” *Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Fouce Rodríguez, H. (2016). *La música pop y rock*. UOC.
- Fouce, H. (2010). Simon Frith: “El concepto de autor siempre se ha cuestionado en la música popular. *Etno* (2), 18-19.
- Fouce, H., & Pecourt, J. (2008). Emociones en lugar de soluciones: música popular, intelectuales y cambio político en la España de la Transición. *Trans: Transcultural Music Review= Revista Transcultural de Música*, (12), 20.

- Fowles, P. y Wade, G. (2009). *Concise History of Rock Music*. Pacific: Mel Bay.
- Fraile Prieto, T. (2008). *La creación musical en el cine español contemporáneo*. Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Fraile Prieto, T. (2008). *La creación musical en el cine español contemporáneo*. Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Frame, P. (1995). *Rock family trees*. London: Omnibus.
- Francastel, P. (1975). *Sociología del arte*. Madrid: Alianza.
- Franquet, R. (1994). *Ràdio Barcelona. 70 anys d'història. 1924-1994*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- Franquet, R. (2001). *Història de la ràdio a Catalunya al segle XX (de la ràdio de galena a la ràdio digital)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Franquet, R. y Fontana Lázaro, J. (1986). *Història de la radiodifusió a Catalunya (Del naixement al franquisme)*. Barcelona: Edicions 62.
- Franquet, R. y Martí, J. M. (1986). *La radio: de la telegrafia sin hilos a los satélites (Cronología 1780-1984)*. Barcelona: Mitre.
- Fredericks, V. (ed.) (1958). *Who's who in rock 'n roll*. New York: Frederick Fell.
- Freedland, M. (2007). *The story of Al Jolson*. Portland: Mitchell Vallentine.
- Frith, S. (1980). *La sociología del rock*. Madrid: Júcar.
- Frith, S. (1981). *Sound effects. Youth leisure, and the politics of rock'n'roll*. New York: Pantheon Books.
- Frith, S. (1988). *Music for pleasure: Essays in the Sociology of pop*. Cambridge: Polity Press.
- Frith, S. (1993). *Music and copyright*. Edinburg: Edinburgh University Press.
- Frith, S. (1998). *Performing rites on the value of popular Music*. Cambridge: Harvard University

Press.

Frith, S. (2008). *Taking popular music seriously: selected essays*. Hampshire: Ashgate.

Frith, S. y Goodwin, A. (eds.). (1990). *On record: rock, pop and written word*. London, Routledge.

Fubini, E. (1999). *El romanticismo: entre música y filosofía*. Valencia: Servei de Publicacions Universitat de València.

Fubini, E. (2002). *Estética de la música*. Madrid: Antonio Machado.

Fubini, E. (2004). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza.

Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.

Fuentes León, A. (2007). *Notas para la historia del rock en Ceuta: años 60*. Ceuta: Consejería de Educación y Cultura.

Fuluó, V. (2000). *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra.

Fusi Aizpura, J. P. (1999). *Un siglo de España: la cultura*. Madrid: Marcial Pons.

Gadamer, H. G. (1998). *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós.

Galbraith, J. K. (1992). *La sociedad opulenta*. Barcelona: Ariel.

Galtung, J. (1995). *Investigaciones teóricas. Sociedad y cultura contemporáneas*. Madrid: Tecnos.

Gámez Olaya, C. (1997). *Cuando todo era ye-yé: la música era pop-pop y tú cantabas bang-bang*. Valencia: Midons.

Gámez Olaya, C. (2009). *50 anys al vent. Crònica d'una nova cançó*. Valencia: PUV.

Gámez Olaya, C. (2011). *Los años ye-yé. Cuando España hizo Pop*. Madrid: T&B.

Gámez, C. (2013). *Serrat. Entre la A y la Z*. Barcelona: La Vanguardia.

Garay Sánchez, A. (1993). *El rock también es cultura*. México: Universidad Iberoamericana.

García Bacca, J. D. (1990). *Filosofía de la música*. Barcelona: Anthropos.

- García Canclini, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- García Fernández, J. L. (1991). *La comunicación de las emociones*. Madrid: Universidad Complutense.
- García García, F. (1996). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Del Laberinto.
- García García, F. y Morales Quesada, J. (2011). “El impacto de la creatividad en la valoración artística” en la *Revista Arte, Individuo y Sociedad*. vol.23 nº2 (2011), (ISI) Clave: A.
- García García, F. y Rajas, M. (coordinadores). (2011). *Narrativa Audiovisual* (3 volúmenes). Editorial Icono 14. (www.icono14.es)
- García García, F. y Rosique Cedillo, G. (2011). “El capital social de la televisión: el movimiento asociativo de los telespectadores en España” en la Revista *Estudios del Mensaje Periodístico*. Vol 17 Número 2 p. 595-614.
- García García, F., Fernández, P. y Baños Castañeda, M. (2011) “Structures and archetypal context in advertising communication” en la *Revista Comunicar* (2011) vol.XIX,nº 37.
- García García, F., Fernández, P. y Baños Castañeda, M. (2011) “Structures and archetypal context in advertising communication” en la *Revista Comunicar* vol.XIX, nº 37.
- García Jiménez, J. (1980). *Radiotelevisión y política cultural en el franquismo*. Madrid: CSIC.
- García Jiménez, R. (2012). Canciones italianas en español: La traducción de música pop en la España de los sesenta. In *La traducción en las artes escénicas* (pp. 291-298).
- García Lloret, J. (2006). *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*. Zaragoza: Zona de Obras.
- García Matilla, E. (1990). *Subliminal, escrito en nuestro cerebro*. Madrid: Bitácora.

García Peinazo, D. (2016). *Rock andaluz: procesos de significación musical, identidad e ideología (1969-1982)*. Universidad de Oviedo, Oviedo.

García Peinazo, D. (2016). *Rock andaluz: procesos de significación musical, identidad e ideología (1969-1982)*. Universidad de Oviedo, Oviedo.

García, F. D. (2005). Tecnología, crisis y cambio musical: pasado y presente de un proceso histórico. *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología* (XXI). *Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, 157-165.

García, P. D. (2015). “Música moderna” en la Andalucía del Desarrollismo: Los conjuntos noveles en las revistas musicales (1965-1967). *Andalucía en la historia*, (48), 88-90.

García, P. D. (2013). El ideal del Rock Andaluz. Lógica y conflicto en la construcción musical de una identidad andaluza. *Musiker: cuadernos de música*, (20), 298-325.

García, P. D. (2014). Música, prensa y argumentaciones políticas de la transición española en los órganos de expresión del PCE y el PSOE (1977-1982). *ENSAYOS. Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 29(2), 95-113.

García-Soler, J. (1976). La nova cançó. Barcelona: Edicions 62.

García-Soler, J. (1996). Crònica apassionada de la nova cançó. Barcelona: Flor de Vent.

Garrido G. Bustamante, J. L. (1993). *Sevilla tras un micrófono*. Sevilla: Castillejo.

Gay Armenteros, J. y Viñes Millet, C. (1982). *Historia de Granada. La época contemporánea*. Granada: Editorial D. Quijote.

Geertz, C. (1987). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Gelatt, R. (1977). *The Fabulous Phonograph, 1877-1977*. New York: Macmillan.

Gellner, E. (1994). *Postmodernismo, razón y religión*. Barcelona: Paidós.

Gentry, L. (1964). *Encyclopaedia of country, western and gospel music*. Murfreesboro: Tennessee University Press.

- George, N. (1989). *The death of rhythm and blues*. London: Omnibus.
- Gergen, K. J. (1992). *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- Gerth, H. y Wright Mills, C. (eds.). (1946). *From Max Weber*. New York: Oxford University Press.
- Gértrudix Barrio, M. (2003). *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid: Laberinto.
- Giddens, A. (2001). *Sociología*. Madrid: Alianza.
- Gil Calvo, E. (1985). Los depredadores audiovisuales: juventud urbana y cultura de masas. *Tecnos*.
- Gil, A. (2009). *La censura cinematográfica en España*. Barcelona: Ediciones B.
- Gillet, C. (2008). *Historia del rock. El sonido de la ciudad. Desde sus orígenes hasta los años 70*. Barcelona: Robinbook.
- Gillett, C. (1986). *Making Tracks: The story of Atlantic Records*. London: Souvenir Press.
- Giner, S. (1979). *Sociedad masa: crítica del pensamiento conservador*. Barcelona: Península.
- Giner, S. (2001). *Sociología*. Barcelona: Península.
- Giner, S., Lamo de Espinosa, E. y Torres, C. (eds.). (2002). *Diccionario de sociología*. Madrid: Alianza.
- Godes, P. (1994). *Guía esencial del soul*. Valencia: La Máscara.
- Godes, P. (1995). *Elvis Presley: rock and roll*. Valencia: La Máscara.
- Godwin, J. (2001). *Armonías del cielo y de la tierra. La dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia*. Barcelona: Paidós.
- Goldmann, L. (1980). *La creación cultural en la sociedad moderna*. Barcelona: Fontamara.
- Goldrosen, J. y Beecher, J. (1994). *Remembering Buddy: The definitive biography of Buddy Holly*. London: Omnibus.

- Gombrich, E. H. (1997). *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte*. Madrid: Debate.
- Gombrich, E. H. (1998). *Meditaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre teoría del arte*. Madrid: Debate.
- Gombrich, E. H. (2004). *Breve historia de la cultura*. Barcelona: Península.
- Gómez Capuz, J. G. (2004). La poética del pop: los recursos retóricos en las letras del pop español. In *Anales de literatura española* (17), 49-72. Universidad de Alicante.
- Gómez Díaz, X. (2012). *Contenidos musicales en programación televisiva cultural. Un análisis de la representación del género en BBC, PBS y RTVE*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Gómez Díaz, X. (2012). *Contenidos musicales en programación televisiva cultural. Un análisis de la representación del género en BBC, PBS y RTVE*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Gómez Escalonilla Moreno, G. (1998). *La programación televisiva en España*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Gómez Escalonilla Moreno, G. (1998). *La programación televisiva en España*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Gómez García, S. (2008). *La voz de su amo: Historia de Radio Nacional de España (1937-1959)*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Gómez García, S. (2008). *La voz de su amo: Historia de Radio Nacional de España (1937-1959)*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Gómez García, S. G., & San Deogracias, J. C. (2013). Oír la radio en España: Aproximación a las audiencias radiofónicas durante el primer franquismo (1939-1959). *Historia crítica*, (50), 104-131.
- Gómez Pérez, R. (1994). *El Rock. Historia y análisis del movimiento cultural más importante del siglo XX*. Madrid: Ediciones Tutor.
- González Ballesteros, T. (1981). *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*.

Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.

González Lucini, F. (1984-1987). *Veinte años de canción en España (1963-1983)* (4 vols.). Madrid: Grupo Cultural Zero.

González Lucini, F. (1998). *Crónica cantada de los silencios rotos: voces y canciones de autor, 1963-1977*. Madrid: Alianza.

González Lucini, F. (2006). *...Y la palabra se hizo música: La canción de autor en España*. Madrid: Fundación Autor.

González Martínez, J. M. (1996). *La heterosemiosis en el discurso musical y literario: hacia una semiótica integrada de la música y el lenguaje*. Universidad de Murcia, Murcia.

González Martínez, J. M. (1996). *La heterosemiosis en el discurso musical y literario: hacia una semiótica integrada de la música y el lenguaje*. Universidad de Murcia, Murcia.

González Río, M. J., Espinar Ruiz, E., Martínez Gras, R. y Frau Marhuenda, C. (2004). *Sociología de la comunicación*. Alicante: Compás.

González Seara, L. (1968). *Opinión pública y comunicación de masas*. Barcelona: Ariel.

González Seara, L. (1998). *El laberinto de la fortuna. Juego, trabajo y ocio en la sociedad española*. Madrid: Biblioteca Nueva.

González Villarroel, V. (2009). *Una historia incompleta del pop y el rock en Salamanca (1959-1980)*. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura.

González-Anleo, J. (1992). *Para comprender la sociología*. Navarra: Verbo Divino.

Goodwin, A. (1993). *Dancing in the distraction factory. Music television and popular culture*. London: Routledge.

Gracia, J y Ruiz Canicer, M. Á. (2001). *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis.

Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Morata.

- Green, L. (2006). *How popular musicians learn*. New York: Routledge.
- Greig, C. (1994). *Will you still love me tomorrow? Girls group from the 50's on ...*. London: Virago.
- Grissim, J. (1970). *Country music: white man's blues*. New York: Paperback Library.
- Gubern Garriga, R. (1980). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo*. Barcelona: Península.
- Gubern Garriga-Nogués, R. (1980). *Régimen jurídico y función pública de la censura cinematográfica bajo el franquismo*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Gubern Garriga-Nogués, R. (1980). *Régimen jurídico y función pública de la censura cinematográfica bajo el franquismo*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Gubern, R. (1977). *Comunicación y cultura de masas*. Barcelona: Península.
- Guijarro, T. y Muela, C. (2003). *La música, la voz, los efectos y el silencio en publicidad. La creatividad en la producción del sonido*. Madrid: Dossat.
- Guillament, J. (1994). *Història de la premsa, la ràdio i la televisió a Catalunya 1641-1994*. Barcelona: La Campana.
- Guillén Barrantes, S. y Puente Gómez, A. (2006). *Radiografía del rock experimental. De la psicodelia a la actualidad del rock progresivo*. Águilas: Castellarte.
- Guillén Barrantes, S. y Puente Gómez, A. (2007). *El mundo secreto de las canciones*. Madrid: T&B.
- Guillén Barrantes, S. y Puente Gómez, A. (2011). *Discos para inquietos. Obras discográficas para melómanos empedernidos*. Águilas: Castellarte.
- Guillo Velasco, I. (2013). *Rock Urbano, comunicación y autenticidad en el entorno digital actual*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Guillo Velasco, I. (2013). *Rock Urbano, comunicación y autenticidad en el entorno digital actual*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Guillot, E. (1997). *Historia del rock*. Valencia: La Máscara.

- Guillot, E. (1999). *Rock en el cine*. Valencia: La Máscara.
- Guillot, E. (2008). *Rock, acción: ensayos sobre cine y música popular*. Valencia: Avantpress.
- Guralnick, P. (1995). *Feel like going home*. London: Penguin.
- Guralnick, P. (1998). *Elvis Presley: último tren a Memphis*. Madrid: Celeste.
- Gurvitch, G. (1963). *Tratado de sociología, I-II*. Buenos Aires: Kapeluz.
- Gutiérrez Espada, L. (1976). *Historia de la joven prensa musical*. Madrid: Doncel.
- Gutiérrez García, M. y Perona Páez, J. J. (2005). *Teoría y técnica del lenguaje radiofónico*. Barcelona: Bosch.
- Habermas, J. (1994). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hall, S. y Du Gray, P. (comp.). (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hall, S. y Jefferson, T. (eds.) (2006). *Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. Taylor & Francis e-Library.
- Hammond, J. e Townsend, I. (1981). *Hammond on record*. London: Penguin.
- Handy, W. C. (1991). *Father of the blues. An autobiography*. New York: Perseus.
- Hardy, P. y Laing, D. (1991). *The Faber Encyclopaedia of rock*. London: Faber.
- Hartman, G. (2008). *The history of Texas music*. Texas: College Station.
- Hauser, H. (1969). *Historia social de la literatura y el arte, I-II*. Madrid: Guadarrama.
- Hauser, H. (1976). *Sociología del arte, 2 vols*. Madrid: Guadarrama.
- Heatley, M. (dir.) (2007). *Rock & Pop: la historia completa*. Barcelona: Ma non troppo, Robinbook.
- Hebdige, D. (2004). *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós.
- Hegel, G. W. E (1947). *Sistema de las artes. Arquitectura, escultura, pintura y música*. Buenos Aires: Austral-Espasa-Calpe.

- Hegel, G. W. E (1991). *Lecciones de estética. I y II*. Barcelona: Península.
- Heidegger, M. (1958). *El origen de la obra de arte*. México: FCE.
- Heilbut, T. (1985). *The gospel sound*. London: Simon & Schuster.
- Heller, A. (1977). *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona: Península.
- Heller, A. y Féher, E. (1994). *Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*. Barcelona: Península.
- Hennion, A. (1978). *Les industries culturelles: l'économie du disque en France*. París: La Documentation Française.
- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- Hentoff, N. y McCarthy, A. J. (1968). *Jazz, psicología y sociología*. Buenos Aires: Paidós.
- Heras-Grög, Á. (2008). *Lluvia, hierro y rock&roll*. Historia del rock en el Gran Bilbao (1958 – 2008). Avilés: Autor.
- Herder, J. G. (1982). *Obra selecta*. Madrid: Alfaguara.
- Herman, G. (2006). *Rock and roll Babilonia*. Barcelona: Ma non troppo.
- Herman, G. (2009). *Historia trágica del rock*. Barcelona: Ma non troppo.
- Hernández Aranzana, M. y Poza, P. (2007). *Recorrido por la música pop-rock de Linares, 1950-2000*. Linares: Entre Libros.
- Hernández Iraizoz, D. (2013). Theodor Adorno, elementos para una sociología de la música. *Sociológica (México)*, 28(80), 123-154.
- Herrera Damas, H. y Martínez Costa P. (2004). Los géneros radiofónicos en la teoría de la redacción periodística en España Luces y sombras de los estudios realizados hasta la actualidad. *Comunicación y sociedad*, 17(1), 115-143.
- Herrera Damas, S, & Riera Castellano, E. (2006). Los concursos y consultorios, géneros radiofónicos

para el entretenimiento. In *La ética y el derecho en la producción y el consumo del entretenimiento* (pp. 269-281). Fundación COSO de la Comunidad Valenciana para el Desarrollo de la Comunicación y la Sociedad.

Herrera Damas, S. (2003). La participación del público en los medios: análisis crítico e intentos de solución.

Herrera Damas, S. (2003). Rasgos diferenciales de la radio como medio de participación. *Revista de Comunicación, 1*, 25-40

Herrera Damas, S. (2005). Las otras formas de participación: más allá del rating. *Información para la paz: autocrítica de los medios y responsabilidad del público*(pp. 323-342). Fundación COSO de la Comunidad Valenciana para el Desarrollo de la Comunicación y la Sociedad.

Herrera Damas, S. (2005). Ventajas e inconvenientes de la participación radiofónica de la audiencia en los programas de radio. *Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinar de Estudios de Comunicación y Ciencias Sociales*, (3), 123-142.

Herrera Damas, S. (2006) Las nuevas modalidades para la participación de los jóvenes en la radio española. *Trípodos. Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna.*, (20).

Herrera Damas, S. (2007). La radio española y su apuesta por las nuevas modalidades para la participación de los oyentes. In *La ética y el derecho de la información en los tiempos del postperiodismo* (pp. 283-306). Fundación COSO de la Comunidad Valenciana para el Desarrollo de la Comunicación y la Sociedad.

Herrera, Damas S. (2003). Tipología de la participación de los oyentes en los programas de radio. *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, (30), 145-166.

Herrera, S. (2005). El antes y el ahora de la participación de los oyentes en los programas de radio. *Sphera publica: revista de ciencias sociales y de la comunicación*, (5), 293-308.

Hershey, G. (1984). *Nowhere to run: The story of soul music*. New York: Da Capo.

Hidalgo García, J. A. (1987). *La década dorada del rock and roll (54-64)*. Edicomunicación.

- Hirsch, J. F. (1973). *Dossier música pop*. Barcelona: Anagrama.
- Hobsbawm, E. J. (1998). *Historia del siglo XX*. Madrid: Crítica.
- Hobsbawm, E. J. (2013). *Gente poco corriente: resistencia, rebelión y jazz*. Barcelona: Crítica.
- Homs, R. (1992). *Al compás del rock & roll. Historia de una revolución traicionada*. México: Universo.
- Hopkins, J. (1971). *Elvis*. London: Simon and Schuster.
- Hormigos Ruiz, J. (2007). *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la Postmodernidad*. Universidad Pontificia de Salamanca, Madrid.
- Hormigos Ruiz, J. (2007). *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la Postmodernidad*. Universidad Pontificia de Salamanca, Madrid.
- Hormigos Ruiz, J. (2010). La creación de identidades culturales a través del sonido. *Comunicar* nº 34 v. XVII, 91-98.
- Hormigos, J. (2016). La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina. *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, (14), 75-84.
- Hormigos, J., & Cabello, A. (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *Revista Española de Sociología*, 4(1), 259-270.
- Horstman, D. (1986). *Sing your heart out, country boy*. Nashville: Foundation.
- Hoskyns, B. (1987). *Say it one time for the broken hearted*. London: Fontana.
- Hoskyns, B. (1996). *Waiting for the sun: the story of the Los Angeles*. London: Music Scene Viking.
- Hudson, J. (2001). *Catalogue of Spanish EP's (1954-1968)*. Magariño.
- Hudson, J. (2001). *Ellos solos. Catálogo de EP's 1955-1972 vol 2*. Magariño.
- Huertas, A. y Perona, J. J. (1999). *Redacción y locución en medios audiovisuales: la radio*. Barcelona: Bosch.

- Huertas, J. M., Fabré, J. y Huertas, G. (2006). *La Catalunya dels seixanta*. Barcelona: Angle.
- Hurtado, L. (1971). *Introducción a la estética de la música*. Barcelona: Paidós.
- Ibáñez, J. C. (2016). Televisión y cambio social en la España de los años 50: apuntes sobre el proceso de legitimación del medio televisivo en la dictadura de Franco. *Secuencias*, (13).
- Iges Lebrancon, J. (1997). *Arte radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Iges Lebrancon, J. (1997). *Arte radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Iglesia de la, Á. (2011). *Londres 1960-66. "I've got my mojo working". Los mods, los clubs, los grupos, la herencia*. Barcelona: Quarentena.
- Iglesias Iglesias, I. (2010). *Improvisando la modernidad. El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra fría (1936-1968)*. Universidad de Valladolid, Valladolid.
- Iglesias Iglesias, I. (2010). *Improvisando la modernidad. El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra fría (1936-1968)*. Universidad de Valladolid, Valladolid.
- Iglesias, I. (2013). Hechicero de las pasiones del alma: El jazz y la subversión de la biopolítica franquista (1939-1959). *Trans. Revista Transcultural de Música*, (17), 1-23.
- Inglehart, R. (1991). *El cambio cultural en las sociedades industriales avanzadas*. Madrid: CIS.
- Insunza Aranceta, G. (2016). *La evolución de la industria discográfica: un análisis de los procesos de innovación en Europa*. Universidad del País Vasco, Bilbao.
- Insunza Aranceta, G. (2016). *La evolución de la industria discográfica: un análisis de los procesos de innovación en Europa*. Universidad del País Vasco, Bilbao.
- Iñigo Gómez, J. M. (2007). *La tele que yo he vivido*. Palma de Mallorca: Dolmen Books.
- Iñigo, J. M. (2002). Orígenes de la radio musical en España. *Cuadernos hispanoamericanos*, (630), 25-34.

- Íñigo, J. M. (2004). *Cuando éramos jóvenes. España años 60: recuerdos de una década apasionante*. Madrid: La esfera de los libros.
- Íñigo, J. M. y Díaz, J. (1975). *Música pop, música folk*. Barcelona: RTVE-Planeta.
- Íñigo, J. M. y Pardo, J. R. (2006). *Una historia del pop y el rock en España*. Madrid: RTVE Música.
- Íñigo, J. M. y Torbado, J. (1973). *Gran enciclopedia de la música rock 1900/1973*. Madrid: Akal.
- Irigoyen Pérez, J. C. (2016). *Guía ilustrada del pop español de los años 60*. Amazon.
- Irles, G. (1997). *¡Sólo para fans!: La música ye-yé y pop española de los años 60*. Madrid: Alianza.
- Jameson, E. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie: la narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor.
- Jameson, E. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jameson, E. (1995). *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós.
- Jameson, E. (1999). *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial.
- Jameson, E. y Zizek, S. (1995). *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.
- Jarabo Torrijos, A. (2012). La construcción de una subcultura de lo juvenil: el surgimiento del teenager. *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación*, (6), 177-193.
- Jenks, C. (1993). *Culture*. London: Routledge.
- Jiménez Martín, S. (2007). La música, como recurso expresivo en los informativos radiofónicos. Análisis de su uso en los noticiarios de mediodía. *Revista Latina de comunicación social*, (62), 21.
- Jiménez Padilla, F. (1995). *Teoría de la música*. Linares: Cueva Morales.
- Jódar Martínez, I. y Sanz García, J. M. (1992). *Música y sociedad*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Jones, D. E. y Baró i Queralt, J. (1995). *La indústria musical a Catalunya. Evolució dins del mercat*

mundial. Barcelona: Llibres de l'Índex.

Joynson, V. (1997). *Fuzz, acid and Flowers. A comprehensive guide to american garage, psychedelic and hippie rock (1964-1975)*. Glasgow: Borderline Productions.

Joynson, V. (1998). *The tapestry of delights. The comprehensive guide to british music of the beat, R&B, psichedelic and progresive eras (1963-1976)*. Glasgow: Boderline Productions.

Julia, I. (1997). *Geografía del rock*. Valencia: La Máscara.

Julian, I. y Tapies, A. (1977). *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*. Barcelona: Valencia.

Kahn, A. (2004). *A Love Supreme y John Coltrane: la historia de un álbum emblemático*. Barcelona: Alba.

Kaiero Claver, A. (2007). *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

Kaiero Claver, A. (2007). *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

Kaiser, R.-U. (1971). *El mundo de la música pop*. Barcelona: Barcal.

Kandinski, V. y Shoenberg, A. (1987). *Documentos*. Madrid: Alianza.

Karolyi, O. (2000). *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid: Alianza.

Katona, G. (1968). *La sociedad de consumo de masas*. Madrid: Rialp.

Kauffman, L. S. (2000). *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Madrid: Cátedra.

Keil, C. (1966). *Urban blues*. Chicago: Chicago University Press.

Keith, M. C. (1992). *Técnicas de producción de radio*. Madrid: Instituto Oficial de Radio Televisión Española.

Kivy, P. (2005). *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*. Barcelona: Paidós.

- Kottak, C. (1996). *Antropología. Una exploración de la diversidad humana*. Madrid: McGraw-Hill.
- Kucharski, R. M. (1980). *La música vehículo de expresión cultural*. Madrid: MEC.
- Kühn, C. (2003). *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Idea Books.
- Kuper, A. (2001). *Cultura (la versión de los antropólogos)*. Barcelona: Paidós.
- Lacárcel Moreno, J. (1996). *Psicología de la música y educación musical*. Madrid: Visor.
- Lack, R. (1999). *La música en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Lafont, M. F. (1978). *Sociología del ocio*. Barcelona: Península.
- Lalo, C. (1927). *Bosquejo de una estética musical científica*. Madrid: Daniel Jorro.
- Lang, P. H. (1969). *La música en la civilización occidental*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- Larde, J. (1989). *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor.
- Larkin, C. (ed.) (1995). *The Guinness encyclopedia of popular music*. London: Guinness.
- Leach, E. (1989). *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.
- Leadbitter, M. y Slaven, N. (1994). *Blues Records, 1942-1970, A to K*. London: Record Information Services.
- Leadbitter, M., Fancourt, L. y Pelletier, P. M. (1995). *Blues Records, 1942-1970, L to Z*. London: Record Information Services.
- Leaf, J. (2009). *The politically incorrect guide to the sixties*. New York: Perseus.
- Leguineche, M. (1972). *Raphael*. Barcelona: Dopesa.
- Lema, C. (1995). Aspectos jurídicos de la radiodifusión en España. *Telos: Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad*, (42), 94-108.
- Lenore, V. (2010). Crítica musical en España: la eterna precariedad. *Etno* (2), 30-32.

- León Tello, E. J. (1988). *Teoría y estética de la música*. Madrid: Taurus.
- León Tello, F. J. (1962). *Estudios de historia de la teoría musical*. Madrid: CSIC.
- León, J. L. (1989). *Persuasión de masas*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Levin, T. Y., & Von der Linn, M. (1994). Elements of a radio theory: Adorno and the Princeton Radio Research Project. *The Musical Quarterly*, 78(2), 316-324.
- Levine, M. H., & Harig, T. J. (1975). The role of rock: A review and critique of alternative perspectives on the impact of rock music. *Popular Music & Society*, 4(4), 195-207.
- Lévi-Strauss, CL. (1968). *Lo crudo y lo cocido*. México: FCE.
- Lewis, P. M. y Booth, J. (1992). *El medio invisible. Radio pública, privada, comercial y comunitaria*. Barcelona: Paidós.
- Lieberman, A. (1993). *De la música, el amor y el inconsciente: búsqueda de una certeza y fragmentos de una intimidad*. Barcelona: Gedisa.
- Lifr, H. Van (1960). *Humanismo y arte moderno*. Buenos Aires: Ediciones Humanismo.
- Linares, M. T. (1974). *La música y el pueblo*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- Lipovetsky, G. (1990). *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2002). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2003). *Metamorfosis de la cultura liberal: ética, medios de comunicación, empresa*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2004). *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*. Barcelona: Anagrama.
- Lippmann, W (1964). *La opinión pública*. Buenos Aires: Fabril.
- Lipsitz, G. (1994). *Dangerous cossroads, popular music, postmodernism and the oetics of place*. London: Verso.

- Llaudes, M. I. "Karina". (2014). *El baúl de los recuerdos*. Barcelona: Martínez Roca.
- Lomax, A. (1968). *Folk song style and culture*. New Brunswick: Transaction Books.
- Lomax, A. (1969). *Mister Jelly Roll*. London: London.
- Longhurst, B. (1995). *Popular music & society*. Cambridge: Polity Press.
- López Aguirre, E. (2011). *Historia del Rock vasco*. Vitoria: Aianai.
- López Barrios, F. (1976). *La nueva canción en castellano*. Madrid: Júcar.
- López Calzada, M. (2011). La nueva sensibilidad: Antecedentes al formato del programa 'Siglo 21' de Radio 3. *RUTA: revista universitària de treballs acadèmics*, (3), 6-16.
- López Chaurri, F. (2011). *Beatles 62. El año del cambio*. Madrid: T&B.
- López Díez, P. (1996). *Los magazines de la radio española: modelos, tendencias y representación de género*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- López Díez, P. (1996). *Los magazines de la radio española: modelos, tendencias y representación de género*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- López González, A. M. (2004). Generolectos en la radio musical: formas femeninas y masculinas de presentar una canción en la radio. In *Actas del V Congreso de Lingüística General: León 5-8 de marzo de 2002*, 1773-1785
- López González, J. (2009). *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*. Universidad de Granada, Granada.
- López González, J. (2009). *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*. Universidad de Granada, Granada.
- López Román, A. (2014). *Análisis musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, España.
- López Román, A. (2014). *Análisis musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, España.

- López Sintas, J. y García Álvarez, E. (2002). *El consumo de las artes escénicas y musicales en España. Comportamiento, valores y estilos de vida de los consumidores*. Madrid: SGAE-Fundación Autor.
- López, J. (1984). *La música de la modernidad (de Beethoven a Xenakis)*. Barcelona: Anthropos.
- López, J. (1988). *La música de la posmodernidad. Ensayo de hermenéutica cultural*. Barcelona: Anthropos.
- López, J. M. (2003). *Los sonidos de discópolis: Rock: ideología y utopía*. Madrid: Calamar.
- Luengo Benedicto, J. T. (2016). *Evolución de la oferta radiofónica local en España: el caso de radio juventud de Málaga (1954-1979)*. Universidad de Málaga, Málaga.
- Luengo Benedicto, J. T. (2016). *Evolución de la oferta radiofónica local en España: el caso de radio juventud de Málaga (1954-1979)*. Universidad de Málaga, Málaga.
- Luengo Sojo, A. (1998). *Sección Femenina. Actividad Musical*. Universidad de Barcelona, Barcelona.
- Luengo Sojo, A. (1998). *Sección Femenina. Actividad Musical*. Universidad de Barcelona, Barcelona.
- Lukács, G. (1965). *Aportaciones a la historia de la estética*. México: Grijalbo.
- Lukács, G. (1966). *Estética, 4 vols*. Barcelona: Grijalbo.
- Luqui, J. (2004). *3, 2 o 1... Tú y yo lo sabíamos. Las memorias musicales inéditas*. Madrid: Aguilar.
- Lyon, D. (1996). *Postmodernidad*. Madrid: Alianza.
- Lyotard, J. E. (1975). *A partir de Marx y Freud*. Madrid: Fundamentos.
- Lyotard, J. E. (1998). *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- MacDonald, I. (2000). *The Beatles. Revolución en la Mente*. Madrid: Celeste.
- MacFarland, D. T. (1966). *The development of the top 40 format*. New York: Arno Press.
- MacFarland, D. T. (1990). *Contemporary radio programming strategies*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

- Macionis, J. J. y Plummer, K. (1999). *Sociología*. Madrid: Prentice Hall.
- Maffesoli, M. (1990). *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en la sociedades de masas*. Barcelona: Icaria.
- Mainat, J.R. (1982). *Tretze que canten*. Barcelona: Mediterrània.
- Maittelart, A. y Matellart, M. (1997). *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Maletzke, G. (1964). *Psicología de la comunicación colectiva*. Quito: Ciespal.
- Mallas Casas, S. (1996). *Rock: Veneno para el cerebro*. Barcelona: Oikos-Tau.
- Malone, B. C. (1985). *Country music USA*. Austin: University of Texas.
- Malone, B. C. y McCulloh, J. (ed.) (1976). *Stars of country music*. New York: Avon.
- Maneveau, G. (1993). *Música y educación*. Madrid: Rialp.
- Manneteuvi, K. (1936). *Ideología y utopía*. Madrid: Aguilar.
- Mannheim, K. (1963). *Ensayos de sociología de la cultura*. Madrid: Aguilar.
- Manresa, J. (1987). *25 anys de Nova Cançó a Mallorca*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma.
- Manrique, D. A. (1976). *Historia del Rock'N'Roll (2 vols.)*. Barcelona: Iniciativas Editoriales.
- Manrique, D. A. (1997). *De qué va el rock macarra*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.
- Manrique, D. A. (2013). *Jinetes en la tormenta*. Madrid: Espasa.
- Manrique, D. A. (dir.) (1987). *Historia del "rock"*. Madrid: El País.
- Manzano, A. (2008). *Apóstoles del rock*. Barcelona: Lenoir.
- Marcadé, B., Febvre, C., Dupuis, D. y Flory, M. (2009). *Vinilos Eros*. Barcelona: Somoslibros.
- Marco, T. (1993). *La creación musical como imagen del mundo entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico*. Madrid: Real Académica de Bellas Artes de San Fernando.
- Marco, T. (2002). *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor.

- Marco, T. (2004). Creación musical y medios de comunicación. *Revista científica de comunicación y educación*, 49-55
- Marcus, G. (2013). *Mystery train: imágenes de América en el rock & roll*. Barcelona: Contra.
- Marcuse, H. (1987). *El hombre unidimensional*. Barcelona: Ariel.
- Marín Roig, D. (2009). Medio siglo de música popular a orillas del Ebro. De la guitarra que introdujo el rock'n'roll, a la reaparición de Héroes del Silencio In *La ciudad de Zaragoza de 1908 a 2008* , 497-508
- Martí i Martí, J. M. (1989). *Radio especializada y segmentación de las audiencias en el modelo radiodifusor español*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Martí i Martí, J. M. (1989). *Radio especializada y segmentación de las audiencias en el modelo radiodifusor español*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Martí i Martí, J. M. (1990). *Modelos de programación radiofónica*. Barcelona: Feed Back Ediciones.
- Martí i Martí, J. M. (1996). *La ràdio a Catalunya*. Barcelona: Centre d'Investigació de la Comunicació.
- Martí, J. (1996). *El folclorismo*. Barcelona: Ronsel.
- Martí, J. (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva.
- Martín Cabello, A. (2004). *La escuela de Birmingham: análisis sociológico de la producción intelectual del Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)*. Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca.
- Martín Cabello, A. (2004). *La escuela de Birmingham: análisis sociológico de la producción intelectual del Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)*. Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca.
- Martín Cabello, A. (2006). *La escuela de Birmingham. El Centre for Contemporary Cultural Studies y el origen de los estudios culturales*. Madrid: Dykinson.

- Martín Gaité, C. (1987). *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Herrero, J. A. (1997). *Manual de antropología de la música*. Salamanca: Amarú.
- Martín Herrero, J. A. (1998). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Martín Sequeros, I. (2015). *Pekenikes (su verdadera historia)*. Aranjuez: Atlantis.
- Martín, J. (1997). *Diario del rock*. Valencia: La Máscara.
- Martínez Camino, J. M. (1998). *Análisis estructural de la evolución de los programas musicales en el medio televisivo (1975-1995)*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Martínez Camino, J. M. (1998). *Análisis estructural de la evolución de los programas musicales en el medio televisivo (1975-1995)*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Martínez Cantón, C. I. M. (2011). La pervivencia de esquemas métricos tradicionales en las canciones pop españolas. *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, (9).
- Martínez Escribano, L. M. (2011). Sexismo en la música pop española. In *Logros y retos: Actas de III congreso universitario nacional " Investigación y género "* 1214-1223.
- Martínez García, S. (1997). *El "Heavy metal" a Barcelona: Aportacions a l'estudi d'una musica popular*. Universidad de Barcelona, Barcelona.
- Martínez García, S. (1997). *El "Heavy metal" a Barcelona: Aportacions a l'estudi d'una musica popular*. Universidad de Barcelona, Barcelona.
- Martínez Sánchez, J (2012). *Cervezas, chicas y rockabilly. Historia del Rock'n'Roll en España*. Barcelona: Quarentena.
- Martínez, G. (1999). *Grandes hits*. Barcelona: Mondadori.
- Martínez, G. (2001). *Almanaque, franquismo pop*. Barcelona: Mondadori.
- Martínez, G. (2007). *La canción del verano, 30 años desde sus veranos*. Barcelona: De Bolsillo.

- Martínez-Costa, M. P. (coord.). (2002). *Información radiofónica*. Barcelona: Ariel.
- Matas Esteban, R. (1962). *Discomanía*. Madrid: Santillana.
- Mateos, A. y Soto, Á. (1997). *El final del franquismo, 1959-1975. La transformación de la sociedad española*. Madrid: Temas de Hoy.
- May, R. (1992). *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- Mayer-Serra, O. (1951). Problemas de una sociología de la música. *Revista Musical Chilena*, 41(69), 6.
- McLeish, R. (1999). *Radio Production: A Manual for Broadcasters*. Woburn: Focal Press.
- Mcquall, D. (1971). *Sociología de los medios masivos de comunicación*. Buenos Aires: Paidós.
- Mcquall, D. (2000). *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. Barcelona: Paidós.
- Mead, M. (1972). *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Paidós.
- Medina Luque, G. (2006). *Historia y sociología de la música*. Bilbao: La Zubia.
- Megías Quirós, I. y Rodríguez San Julián, E. (2001). *La identidad juvenil desde las afinidades musicales*. Madrid: Instituto de la Juventud.
- Melly, G. (1971). *Revolt into style. The pop arts*. London: Penguin.
- Méndez Rubio, A. (1995). *El conflicto entre lo popular y lo masivo*. Valencia: Episteme.
- Méndez Rubio, A. (1997). *Encrucijadas. Elementos de crítica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Méndez Rubio, A. (2003). *La apuesta invisible. Cultura, globalización y crítica social*. Valencia: Montesinos.
- Méndez Rubio, A. (2004). *Perspectivas sobre comunicación y sociedad*. Valencia: PUV.
- Méndez, S. (2004). *Limusinas y estrellas. Medio siglo de rock, 1954-2004*. Madrid: Espasa Calpe.

- Merayo, A. (2003). *Para entender la radio*. Salamanca: Ediciones Universidad Pontificia de Salamanca (UPSA).
- Merriam, A. P. (1960). Ethnomusicology discussion and definition of the field. *Ethnomusicology*, 4(3), 107-114.
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Merrill, J. C. y otros. (1992). *Los medios modernos de comunicación de masas*. Madrid: Pirámide.
- Meyer, L. B. (2000). *El estilo en la música: Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide.
- Meyer, L. B. (2001). *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza.
- Middleton, R. (1990). *Studying popular music*. Buckingham: Open University Press.
- Miguel Arruti, A. (1984). *Estructura y evolución de la radio estatal en España*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Miguel Arruti, A. (1984). *Estructura y evolución de la radio estatal en España*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Miguel de, A. (1975). *Sociología del franquismo. Análisis ideológico de los ministros del régimen*. Barcelona: Euros.
- Miles, B., Scorr, G. y Morgan, J. (2005). *The greatest album covers of all time*. London: Collins and Brown.
- Millar, B. (1971). *The Drifters*. London: Studio Vista.
- Miller, J. (ed.) (1976). *The Rolling Stone illustrated history of rock & roll*. New York: Random House.
- Miranda González, L. (2011). *Manuel Parada y la música cinematográfica española durante el franquismo: estudio analítico*. Universidad de Oviedo, Oviedo.
- Miranda González, L. (2011). *Manuel Parada y la música cinematográfica española durante el franquismo: estudio analítico*. Universidad de Oviedo, Oviedo.

- Mitchell, D. (1972). *El lenguaje de la música moderna*. Barcelona: Lumen.
- Mithen, S. (2007). *Los neandertales cantaban rap. Los orígenes de la música y el lenguaje*. Barcelona: Crítica.
- Molero Ortega, J. (2016). *Batería, guitarra y twist. Pioneros del rock madrileño*. Madrid: La Fonoteca.
- Moles, A. (1977). *Creatividad y métodos de innovación*. Barcelona: CLAC.
- Moles, A. (1978). *Sociodinámica de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Moles, A. (dir.) (1985). *La comunicación y los mass media*. Bilbao: Mensajero.
- Molinero, C. (1971). *La intervención del Estado en la prensa*. Barcelona: Dopesa.
- Montes Fernández, F. J. (2006). Historia de Televisión Española. *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*. 637-695. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Montoro Pons, J. D. D., & Cuadrado García, M. C. (2009). Determinantes del éxito comercial en las industrias culturales: análisis del sector fonográfico en España. *Estudios de economía aplicada*, 27(1), 253-271.
- Moore, A. F. (ed.) (2003). *Analyzing popular music*. New York: Cambridge University Press.
- Mora, K. y Viñuela E. (eds.) (2013) *Rock around Spain: Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Lleida: Editions de la Universitat de Lleida.
- Mora, K. y Viñuela, E. (2014), Sobre el rock y el inmovilismo histórico. *Etno* (5), 39-45.
- Moragas de, M. (1982). *Teoría de la comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Moragas de, M. (1985). *Sociología de la comunicación de masas, 4 vols*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Moragas de, M. (ed.) (1980). *Semiótica y comunicación de masas*. Barcelona: Península.
- Morales Reyes, I. (2009). La música y la radio, elementos transformadores de la identidad de los migrantes mexicanos en Estados Unidos. *Iberoamerica Global*, 2(2), 40-51.
- Morales, A, Celada, E y Sendón, E. (2008). *Memorias de Antonio Morales Junior: Mucho Antes de*

Dejar-me. Barcelona: Martínez Roca.

Moreno Belloso, E. (2006). *Lone Star*. Un conjunto de antología. Lleida: Milenio.

Moreno Moreno, E. (1999). *La música en la radio: Transformación de un contenido en un concepto de programación*. Universidad de Navarra, Pamplona.

Moreno Moreno, E. (1999). *La música en la radio: Transformación de un contenido en un concepto de programación*. Universidad de Navarra, Pamplona.

Moreno, E. (1999). La radio de formato musical: concepto y elementos fundamentales. *Comunicación y sociedad*, 89-111.

Moreno, E. (2005). Las radios y los modelos de programación radiofónica. *Comunicación y sociedad*, 18(1), 12-13.

Moreno, I. (2016). *De Radio Popular de Valencia a Cope Valencia. 50 Años de servicios informativos (1965-2015)*. Universidad Cardenal Herrera-CEU, Valencia.

Moreno, I. (2016). *De Radio Popular de Valencia a Cope Valencia. 50 Años de servicios informativos (1965-2015)*. Universidad Cardenal Herrera-CEU, Valencia.

Moret, X. (2002). *Tiempo de editores: historia de la edición en España, 1939-1975*. Barcelona: Destino.

Morgan, R. P. (1995). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal.

Morin, E. (1995). *Sociología*. Madrid: Tecnos.

Moya, J. M. L. (2005). La objetualización musical como proyecto histórico. *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología (XXI)*. *Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, 189-195.

Moyano, A. L. (2003). *Cine y música malditos. Leyenda y verdad de un mundo oculto*. Madrid: Edaf.

Muggiati, R. (1974). *Rock, el grito y el mito*. México: Siglo XXI.

Müller-Doohm, S. (2003). *En tierra de nadie: Theodor W. Adorno, una biografía intelectual*.

Barcelona: Herder.

Munsó Cabús, J. (1993). RNE a Catalunya, síntesi històrica. *Annals del Periodisme Català (Internet)*, (23).

Munsó Cabús, J. (1980). *40 años de radio, 1940-1980*. Barcelona: Ediciones Picazo.

Munsó Cabús, J. (1988). *Escrito en el aire. 50 años Radio Nacional de España*. Madrid: RTVE.

Munsó Cabús, J. (2003). *Joaquín Soler Serrano: A fondo*. Barcelona: Planeta.

Muñoz Soro, F. J. (2006). *Cuadernos para el diálogo (1963-1976): una historia cultural del segundo franquismo*. Madrid: Marcial Pons.

Muñoz, B. (1989). *Cultura y comunicación. Introducción a las teorías contemporáneas*. Barcelona: Barcanova.

Muñoz, B. (1995). *Teoría de la pseudocultura. Estudios de sociología de la cultura y de la comunicación de masas*. Madrid: Fundamentos.

Muñoz, B. (2000). *Theodor W. Adorno: Teoría crítica y cultura de masas*. Madrid: Fundamentos.

Muñoz, J. J. y Gil, C. (1988). *La radio. Teoría y Práctica*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión (IORTV).

Murelaga Ibarra, J. (2009). Historia contextualizada de la radio española del franquismo (1940-1960)/ Contextualization of franquism Spanish radio (1940-1960). *Historia y Comunicación social*, 14, 367-386.

Muriélaga Ibarra, J. (2008). La individualización de la radio musical española. *Blogalaxia y periodismo en la red: estudios, análisis y reflexiones (Artículos, ponencias, comunicaciones y conclusiones del II Congreso Internacional de Blogs y Periodismo en la Red-UCM, 25 y 26 de abril de 2007)* (pp. 495-503). Fragua.

Murrells, J. (1974). *The book of Golden Discs*. London: Barrie & Jenkins.

Navarro, F. (2011). *Acordes rotos. Retazos eternos de la música norteamericana*. Barcelona: 66

Rpm.

Navía Antezana, C. (2003). La Cultura del Gusto como punto de enlace entre la producción de los medios masivos de comunicación y el proceso de recepción: un enfoque educativo. *Investigación Educativa Duranguense*, (1), 4.

Negus, K. (1992). *Producing Pop, Culture and conflict in the popular music industry*. London: Edward Arnold.

Negus, K. (1996). *Popular music in theory: An introduction*. Cambridge: Polity Press.

Negus, K. (2005). *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.

Neira, F. y Lesende, T. (2006). *201 discos para engancharse al pop/rock español*. Madrid: Fundación Autor.

Neuschafer, H.-J. (1994). *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthropos.

Nieto, J. (1996). *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE.

Nietzsche, F. (1999). *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Tecnos.

Noélla-Neumann, E. (1995). *La espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social*. Barcelona: Paidós.

Norberg, E. G. (1998). *Programación radiofónica: estrategias y tácticas*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión (IORTV).

Noya, J., Del Val, F., & Muntanyola, D. (2014). Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música. *Revista Internacional de Sociología*, 72(3), 541-562.

O'Brien, T. (2003). *Naked Vinyl: Classic Album Cover Art Unveiled*. London: Universe.

Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.

Ochs, M. (2001). *Classic rock covers*. Colonia: Taschen.

- Ochs, M. (2005). *1000 record covers*. Colonia: Taschen.
- Ojeda Martos, J. (2011). *Una historia del pop malagueño, 1960-2009*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga.
- Oliver, P. (1969). *The story of the blues*. London: Barrie and Rockcliff.
- Ordovás Blasco, J. (1987). *Historia de la música pop española*. Madrid: Alianza.
- Ordovás Blasco, J. (2010). *Los discos esenciales del pop español*. Barcelona: Lunwerg.
- Oró, A. (2001). *La legión extranjera: foráneos en la España musical de los sesenta*. Lleida: Milenio.
- Ortega Benito, R. (1997). *Las radios internacionales y su relación con la audiencia*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Ortega Benito, R. (1997). *Las radios internacionales y su relación con la audiencia*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Ortega y Gasset, J. (1925). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Barcelona: Óptima.
- Ortega y Gasset, J. (1985). *La rebelión de las masas*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Ortiz Muñoz, F. (1946). *Criterios y normas de censura cinematográfica*. Madrid: Imprenta de Editorial Magisterio Español.
- Ortiz Sobrino, M. Á., & Jiménez, P. P. (2010). Radio Intercontinental-Radio Inter: 60 años de radio. *Vivat Academia*, (113), 1-16.
- Ortiz, L. y Río del, P. (1986). *Comunicación crítica*. Madrid: Pablo del Río.
- Ortiz, M. Á. (1995). *Diseño de programas en radio: guiones, géneros y fórmulas*. Barcelona: Paidós.
- Ortiz, M. Á. y Marchamalo, J. (1994). *Técnicas de comunicación en radio. La realización radiofónica*. Barcelona: Paidós.
- Ortiz-Oses, A. (1993). *Las claves simbólicas de nuestra cultura*. Barcelona: Anthropos.

- Otaola González, P. (2005). *El De música de San Agustín y la tradición pitagórico-platónica*. Valladolid: Estudio Agustiniano.
- Otaola Gonzalez, P. (2012). Emancipación femenina y música pop en los años 60. De” La chica ye-yé” a” El moreno de mi copla”. *Sineris. Revista de Musicologia*, (5), 1-27.
- Otaola Gonzalez, P. (2012). La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 60. *ILCEA. Revue de l’Institut des langues et cultures d’Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, (16).
- Otaola González, P. (2014). Españolismo y señas de identidad en la música pop de los años 60. *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, (5), 163-177.
- Padilla Barrios, F. J. (2005). *Los ingresos atípicos en la radiofórmula musical*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Padilla Barrios, F. J. (2005). *Los ingresos atípicos en la radiofórmula musical*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Padilla, R. (1968). *Canciones de protesta*. Barcelona: Cultura popular.
- Palencia-Lefler, M. (2009). La música en la comunicación publicitaria (Music in the advertising communication). *Comunicación y sociedad*, 22(2), 89-108.
- Palmerola Cánovas, J. (2011). *Málaga y la radio (1926-1985)*. *Ondas históricas*. Málaga: Libros de Extrarradio.
- Palomares Moral, J. (2006). *Música para la expresión y comunicación de nuestro tiempo*. Granada: Arial.
- Paraire, P. (1992). *50 años de música rock*. Madrid: Ediciones el Prado.
- Pardo Ayuso, A. (2015). *El discurs de resistència i de combat en la Nova Cançó. Anàlisi de les estratègies retòriques*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Pardo Ayuso, A. (2015). *El discurs de resistència i de combat en la Nova Cançó. Anàlisi de les*

estratègies retòriques. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

Pardo, J. R. (2005). *Medio siglo del Festival de Eurovisión (1956-2005)*. Madrid: Rama Lama Music.

Pardo, J. R. (2015). *Aquellos años del guateque. Historias y recuerdos de la generación del tocata*. Madrid: La esfera de los libros.

Pardo, J. R. (1981). *La música rock*. Barcelona: Salvat.

Pardo, J. R. (1983). *El canto popular: folk y nueva*. Barcelona: Salvat.

Pardo, J. R. (1983). *La música pop: grandes corrientes, 1955-1981*. Barcelona: Salvat.

Pardo, J. R. (1997). *La discoteca ideal de la música pop*. Barcelona: Planeta.

Pardo, J. R. (1999). *Música contada con sencillez*. Madrid: Maeva.

Pardo, J. R. (2005). *Historia del pop español: 1959-1986*. Madrid: Rama Lama.

Paris, M. y Comber, C. (1977). *Jimmie the Kid. The life of Jimmie Rodgers*. London: Edison.

Pascual Galbis, P. (2011). *Lo monstruoso en los vídeos musicales de Floria Sigismondi y Chris Cunningham en los años noventa (1993-1999)*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

Pascual Galbis, P. (2011). *Lo monstruoso en los vídeos musicales de Floria Sigismondi y Chris Cunningham en los años noventa (1993-1999)*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

Paulo, J. (2010). *Funk & Soul covers*. Colonia: Taschen.

Payne, S. (1987). *El régimen de Franco 1936-1975*. Madrid: Alianza.

Pedrero Esteban, L. M. (1999). La ràdio musical a Espanya: l'estat de la qüestió. *Treballs de Comunicació*, 87-96.

Pedrero Esteban, L. M. (2000). *La radio musical en España. Historia y análisis*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión (IORTV).

Pedrero Esteban, L.M. (1999). *La radio musical en España: Desarrollo de los formatos basados en el pop*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

- Pedrero Esteban, L.M. (1999). *La radio musical en España: Desarrollo de los formatos basados en el pop*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Pedrero, E. L. M. (2000). La indefinición en la radio musical española. *Comunicación audiovisual y desarrollo de las regiones: actas del II congreso internacional: Salamanca del 28 al 30 de noviembre de 1996* (pp. 475-486). Servicio de Publicaciones.
- Pedrero, E. L. M. (1997). Radio musical e industria cultural del Rock. In *Retos de la sociedad de la información: estudios de comunicación en honor de la Dra. María Teresa Aubach Guiu* (pp. 605-614). Servicio de Publicaciones.
- Peellaert, G. y Cohn, N. (1973). *Rock dreams*. London: Pan.
- Peinado Miguel, F. (1998). La radiodifusión sonora en España: evolución jurídica. *Revista general de información y documentación*, 8(2), 173.
- Pendle, K. (2005). *Women in music: a research and information guide*. New York: Routledge.
- Pérez Colman, C. M. (2015). *Una sociología del cuerpo del rock*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Pérez Colman, C. M. (2015). *Una sociología del cuerpo del rock*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Pérez García, J. Á. (2009). *Los 60 son nuestros y los setenta también*. Almería: Autor.
- Pérez Jiménez, J. C. (1996). *Imago Mundi. La cultura audiovisual*. Madrid: Fundesco.
- Pérez Tornero, J. M. y otros (1992). *La seducción de la opulencia. Publicidad, moda y consumo*. Barcelona: Paidós.
- Pérez Zalduondo, G. (1993). *La música en España durante el franquismo a través de la legislación*. Granada: Universidad de Granada.
- Pérez, M. (1980). *El universo de la música*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- Pérez-Yarza San Sebastián, M. (1997). *El placer de lo trágico. Semiosis del video-rock en los 90*.

Universidad del País Vasco, Bilbao.

Pérez-Yarza San Sebastián, M. (1997). *El placer de lo trágico. Semiosis del video-rock en los 90*. Universidad del País Vasco, Bilbao.

Perona Páez, J. J. (1992). *El ritmo en la expresión radiofónica*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

Perona Páez, J. J. (1992). *El ritmo en la expresión radiofónica*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

Picó, J. (1999). *Cultura y modernidad. Seducciones y desengaños de la cultura moderna*. Madrid: Alianza.

Picó, J. y Sanchís, E. (1996). *Sociología y sociedad*. Madrid: Tecnos.

Pierce, J. R. (1985). *Los sonidos de la música*. Barcelona: Prensa Científica.

Piñera, L. M. (2006). *Pop Playu. Los conjuntos músico-vocales en Gijón en la década de 1960*. Gijón: Ayuntamiento de Gijón.

Pizarro Navia, L. (2008). *Bajo el signo de la negatividad: la autonomía del arte en la estética de Th. W. Adorno*. Universidad de Chile, Santiago.

Pizarro Navia, L. (2008). *Bajo el signo de la negatividad: la autonomía del arte en la estética de Th. W. Adorno*. Universidad de Chile, Santiago.

Plazaola, J. (1991). *Introducción a la estética*. Bilbao: Deusto.

Plejanov, Y. (1974). *Arte y vida social*. Madrid: Fontamara.

Porras Blanco, J. J. (2004). *Negación punk en la sociedad vasca*. Investigación sociantropológica de un simbolismo liminal. Universidad del País Vasco, Bilbao.

Porras Blanco, J. J. (2004). *Negación punk en la sociedad vasca*. Investigación sociantropológica de un simbolismo liminal. Universidad del País Vasco, Bilbao.

Porta Navarro, A. (1997). *La música en las culturas del rock y las fuentes del currículo de educación*

musical. Valencia: Universitat de València.

Porta Navarro, A. (1997). *La música en las culturas del rock y las fuentes del currículo de educación musical*. Universidad de Valencia, Valencia.

Porta Navarro, A. (1997). *La música en las culturas del rock y las fuentes del currículo de educación musical*. Universidad de Valencia, Valencia.

Porta Navarro, A. (2011). El análisis de contenido y el desarrollo del gusto musical: El caso de las revistas musicales. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 8(4), 1.

Porta Navarro, A. P., & i Socials, F. D. C. H. 307 doc. Impacto comunicativo y construcción cultural. La música como diagnóstico.

Porter-Moix, M. (1988). *Una història de la Cançó*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

Pousseur, H. (1985). *Música, semántica, sociedad*. Madrid: Alianza.

Prada Dussán, M. (2014). *Filosofía en la música de San Agustín: aproximación a partir del esquema conceptual de los números y del esquema conceptual de los signos*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Prada Dussán, M. (2014). *Filosofía en la música de San Agustín: aproximación a partir del esquema conceptual de los números y del esquema conceptual de los signos*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Prado, E. (1983). *Las radios libres. Teoría y práctica de un movimiento alternativo*. Barcelona: Mitre.

Prieberg, F. K. (1964). *Música y máquina. Música concreta, electrónica y futurista. Nuevos instrumentos. Robots. Discografía*. Barcelona: Zeus.

Prieto, L. (2007). Información y documentación radiofónica: espacios para un interés común. La experiencia de Radio Nacional de España. *El profesional de la información*, 16(5), 443-449.

Prieto, L. (2009). El Archivo Sonoro de Radio Nacional de España: interés histórico y valor

documental. *Boletín DM*, (13), 28-35.

Productores de Música de España. (s.f.). *Listas de ventas en España (1960-2002) año a año*. Madrid: PROMUSICAE.

Puerto, C. (1975). *La censura como problema*. Girona: Cedel.

Puig Giralt, E. (2005). *Llengua i perspectives temporals. Interpretació i funció del temps en els anys de la revolució musical del segle XX*. Universidad de Barcelona, Barcelona.

Puig Giralt, E. (2005). *Llengua i perspectives temporals. Interpretació i funció del temps en els anys de la revolució musical del segle XX*. Universidad de Barcelona, Barcelona.

Puig, F. (2010). *Los 60 cantan en catalán. Discografía de música moderna 1960-1969*. Lleida: Milenio.

Puig, L. y Talens, J. (eds.) (1999). *Las culturas del rock*. Valencia: Pre-Textos.

Pujadó, M. (2000). *Diccionari de la Cançó: des d'Els Setze Jutges al rock català*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

Quintero Rivera, A. G. (1998). *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI.

Qureshi, R. (2002). *Music and Marx: ideas, practice, politics*. New York: Routledge.

Rabadán, R. (2000). *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985: estudio preliminar*. León: Universidad de León.

Ragué Arias, M. J. (1973). *Los movimientos pop*. Barcelona: Salvat.

Ramaut-Chevassus, B. (1991). *La citation musicale dans les années 1970: fonctions et enjeux*. Universidad de Tours, París.

Ramaut-Chevassus, B. (1991). *La citation musicale dans les années 1970: fonctions et enjeux*. Universidad de Tours, París.

- Ramírez Hurtado, C. (2006). *Lenguaje y educación. La comunicación humana a través de la música en el proceso educativo*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Ramírez, M. (1978). *España 1939-1975. Régimen político e ideología*. Madrid: Guadarrama.
- Ramos, A. (2010). *La discografía canaria del siglo XX*. Tenerife: Los 80 pasan factura.
- Ramos, A. (2014). *Get on your knees. Siguiendo la pista de Canarios*. Tenerife: Los 80 pasan factura.
- Rasskin, M. (1994). *Música virtual*. Madrid: Anaya-SGAE.
- Raynor, H. (1986). *Una historia social de la música*. Madrid: Siglo XXI.
- Rebennack, M., y Rummel, J. (1995). (1994). *Dr. John. Under the Hoodoo Moon: the life of Dr. John the Night Tripper*. New York: St. Martin's Griffin.
- Rebull, T. (1999). *Tot cantant*. Barcelona: Columna.
- Redfield, J. (1969). *Música, ciencia y arte*. Buenos Aires: Eudeba.
- Repiso Caballero, R., Torres-Salinas, D., & Delgado López-Cózar, E. (2011). Análisis de la investigación sobre Radio en España: una aproximación a través del Análisis Bibliométrico y de Redes Sociales de las tesis doctorales defendidas en España entre 1976-2008. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* Vol. 17 Núm. 2 (2011) 417-429.
- Retana, Á. (1967). *Historia de la canción española*. Madrid: Tesoro.
- Reyero García, D. (1999). *Antropología posmoderna y Educación intercultural*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Reyero García, D. (1999). *Antropología posmoderna y Educación intercultural*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Reyes, A. (2011). *Estremécete (infancia del pop rock tinerfeño)*. Tenerife: Lo 80 pasan factura.
- Rice, J., Rice, T. y Gambaccini, P. (1995). *The Guinness book of British hit singles*. London: Guinness.
- Riesman, D. (1981). *La muchedumbre solitaria*. Barcelona: Paidós.

- Río del, D. (1991). *La creatividad musical*. Barcelona: Vicens-Vives.
- Ríos, M. (2013). *Cosas que siempre quise contarte*. Barcelona: Planeta.
- Ritz, D. (1991). *Divided soul. The life of Marvin Gaye*. London: Omnibus.
- Ritzer, G. (1993). *Teoría sociológica clásica*. Madrid: McGraw-Hill.
- Rivero, C. I. (2002). El aporte de Edgar Morín al pensamiento social contemporáneo, desde una epistemología de la complejidad. *Salud trab.(Maracay)*, 10(1/2), 103-115.
- Rivière, M. (1998). *Serrat y su época: biografía de una generación*. Madrid: El País - Aguilar.
- Rocha, S. (2008). *Agotados de esperar el fin: subculturas, estética y política de desarrollo*. Bilbao: Virus.
- Rocher, G. (1990). *Introducción a la sociología general*. Barcelona: Herder.
- Rodero Antón, E. & Sánchez Serrano, C. (2007). Radiografía de la radio en España. *Revista Latina de comunicación social*, (62), 14.
- Rodero Antón, E. (2005). *Producción radiofónica*. Madrid: Cátedra.
- Rodero Antón, E. (2009). Y siempre, por último, con ustedes: la radio. Revisión de la producción bibliográfica y hemerográfica radiofónica en España. *Admira*, 1, 98-126.
- Rodríguez “Rodri”, J. M. (2007). *Una historia de la censura musical en la Radio española, años 50 y 60*. Madrid: RTVE Ediciones.
- Rodríguez Ferrándiz, R. (2008). La publicidad como industria cultural/Advertising as Cultural Industry. *Pensar la publicidad*, 2(1), 19.
- Rodríguez Morató, A. (1996). *Los compositores españoles. Un análisis sociológico*. Madrid: CIS.
- Rodríguez Sánchez, A. (1999). *ABC de la música moderna*. Madrid: Alianza.
- Rodríguez Suso, C. (2002). *Prontuario de musicología: música, sonido, sociedad*. Barcelona: Clivis.
- Rodríguez, A. (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós.

- Roiz, M. (2005). *Sociología de la comunicación y cultura de masas*. Madrid: Laberinto.
- Rojas Crotte, I. R., (1999). *Theodor W. Adorno y la Escuela de Frankfurt (No. 929 920.71)*. e-libro, Corp..
- Rolf, J. (dir). (2008). *Blues: la historia completa*. Barcelona: Ma non troppo.
- Román, M. (1994). *Canciones de nuestra vida*. Madrid: Alianza.
- Romano, M. (1991). En torno a una canción” diversa”. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (1), 135-143.
- Romero, J. M. (2006). *Todo lo que hay que saber del negocio musical: una guía práctica para músicos, autores y compositores*. Barcelona: Alba.
- Rosaldo, D. (1993). *Culture and truth. The remaking of social analysis*. London: Routledge.
- Routt, E (1978). *The business of radio broadcasting*. Philadelphia, AB.
- Routt, E. (1978). *The radio format conundrum*. New York: Hastings House.
- Rowell, L. (1999). *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*. Barcelona: Gedisa.
- Rueda Laffond, J. C. y Coronado Ruiz, C. (2010). La codificación televisiva del franquismo: de la historia del entretenimiento a la historia como entretenimiento. *Historia Crítica*, 40 (Enero-Abril de 2010), 170-195.
- Ruiz Bautista, E. (coord.) (2008). *Tiempo de censura: La represión editorial durante el franquismo*. Madrid: Trea.
- Ruiz Rico, J. J. (1977). *El papel político de la Iglesia católica en la España de Franco (1936-1971)*. Madrid: Tecnos.
- Russell, T. (1972). *Blacks whites and blues*. London: Studio Vista.
- Sá Markman, R. (2002). *La juventud y el simbolismo de la música mangubeat: Valores y postmodernidad*. Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra.

- Sá Markman, R. (2002). *La juventud y el simbolismo de la música mangubeat: Valores y postmodernidad*. Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra.
- Said, E. (1995). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Salaverri, F. (2005). *Sólo éxitos 1959-2002: año a año*. Madrid: Iberautor promociones culturales.
- Salazar, A. (1985). *Música y sociedad en el siglo XX*. México: FCE.
- Salazar, A. (1989). *La música en la sociedad europea*. Madrid: Alianza.
- Salgado, P. (ed.) (2009). Portu Sound. *Catálogo sobre bandas de música moderna en Portugalete (1962-2009)*. Portugalete: Banizu Nizuque.
- Salicrú-Maltas, M. (2009). 50 años de la nova cansó. *Etno* (1), 29-30.
- Salinas, E (1985). *Siete libros sobre la música*. Madrid: Alpuerto.
- Samper Arbeláez, A. S. (2010). La apreciación musical en edades juveniles: territorios, identidad y sentido. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 5 (2), 29-41.
- San Agustín. (1995). “De música”, en *Obras completas, 45 vols*. Madrid: BAC.
- Sánchez Aristi, R. (1998). *La propiedad intelectual sobre las obras musicales*. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- Sánchez Aristi, R. (1998). *La propiedad intelectual sobre las obras musicales*. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- Sánchez Aristi, R. (2005). *La propiedad intelectual sobre las obras musicales*. Granada: Comares.
- Sánchez Barba, F. (2003). *El pop en el cine (1956-2002)*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias (EIUNSA).
- Sánchez Noriega, J. L. (1995). *Industria de la conciencia y cultura de la satisfacción*. Madrid: HOAC.
- Sánchez Noriega, J. L. (1997). *Crítica de la seducción mediática*. Madrid: Tecnos.
- Sánchez Noriega, J. L. (1998). *Comunicación, poder y cultura*. Madrid: Nossa y Jara Editores.

- Sánchez Reboredo, J. (1988). *Palabras tachadas: retórica contra censura*. Alicante: Instituto de Estudios Juan Gilbert.
- Sánchez Redondo, M. I. (2001). *Historia de la COPE (1950-1993). Una radio diferente*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU.
- Sánchez Sánchez, E. M. (2001). El auge del turismo europeo en la España de los años sesenta. *Arbor*, 170(669), 201-224.
- Sánchez, E y Castro de, J. (1994). *¡Olé, Beatles! Conciertos de 1965. Beatlemania española. Fonografía*. Lleida: Milenio.
- Sánchez, J. (2011). *Miguel Ríos: 50 años de rock y carretera*. Llinars del Vallès: Quarentene.
- Sánchez-Biosca, V. (2007). Las culturas del tardofranquismo. *Ayer*, 89-110.
- Sanchís Tormo, J. A. (2010). *Bruno Lomas. El eterno rockero*. Madrid: Cultiva Libros.
- Sanjeck, R. y Sanjeck, D. (1991). *American popular music business in the 20th century*. Oxford: Oxford University Press.
- Santacreu Fernández, Ó. A. (2002). *La música en la Publicidad*. Universidad de Alicante, Alicante.
- Santacreu Fernández, Ó. A. (2002). *La música en la Publicidad*. Universidad de Alicante, Alicante.
- Santoja, G. (1986). *Del lápiz rojo al lápiz libre. La censura de prensa y el mundo del libro*. Barcelona: Anthropos.
- Sanz García, J.M. (2009). *Miguel Asíns Arbó, música y cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga*. Universidad de Valencia, Valencia.
- Sanz García, J.M. (2009). *Miguel Asíns Arbó, música y cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga*. Universidad de Valencia, Valencia.
- Saperas, E. (1998). *Manual básico de teoría de la comunicación*. Barcelona: CIMS.
- Sau, V. (1972). *Historia antropológica de la canción*. Barcelona: Pícaro.

- Scaduto, A. (1983). *La biografía de Bob Dylan*. Gijón: Júcar.
- Scarnecchia, P. (1998). *Música popular y música culta*. Barcelona: Icaria.
- Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza.
- Schafer, R. M. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del Mundo*. Barcelona: Intermedio.
- Schneider, M. (2002). *Músicas nocturnas. El lado oculto del lenguaje musical*. Barcelona: Paidós.
- Schiller, E. (1952). *La educación estética del hombre*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Schoenberg, A. (1963). *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus.
- Schopenhauer, A. (1998). *Pensamiento, palabras y música*. Madrid: Edaf.
- Schwanitz, D. (2003). *La cultura. Todo lo que hay que saber*. Madrid: Taurus.
- Sebreli, J. J. (1992). *El asedio a la modernidad. Crítica del relativismo cultural*. Barcelona: Ariel.
- Seca, J. M. (2004). *Los músicos underground*. Barcelona: Paidós.
- Seeger, C. L. (1977). *Studies in musicology 1935-1975*. Berkeley: University of California Press.
- Seeger, C. L. (1994). *Studies in musicology II: 1929-1979*. Berkeley: University of California Press.
- Serrador Almudéver, R. (2004). *Historia del rock en la Comunidad Valenciana. 50 años en la colonia mediterránea*. Valencia: Avantpress.
- Serrano Suñer, R. (1977). *Entre el silencio y la propaganda, la historia como fue*. Barcelona: Planeta.
- Serravezza, A. (1980). *La sociologia della música*. Torino: EDT.
- Sevillano Calero, F. (1998). *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Shaw, A. (1974). *The rockin' fifties*. New York: Hawthorne.
- Shaw, A. (1978). *Honkers and shouters*. New York: Macmillan.
- Shepherd, J. y Wicke, P. (1997). *Music and cultural theory*. Cambridge: Polity Press.

- Shuker, R. (2005). *Diccionario del rock y la música popular*. Barcelona: Ma non troppo.
- Siegmeister, E. (1980). *Música y sociedad*. México: Siglo XXI.
- Sierra i Fabra, J. (1972). *Historia de la música pop 1962-1972 (de los Beatles a hoy)*. Barcelona: Ediciones Unidas (Eduinsa).
- Sierra i Fabra, J. (1973). *Anexo a la Historia de la música pop 1962-72*. Barcelona: Grupo Profesional.
- Sierra i Fabra, J. (1977). *Historia y poder del "rock catalá"*. Barcelona: Unilibro.
- Sierra i Fabra, J. (1978-1986). *Historia de la música rock (4 vols.)*. Barcelona: Edicomunicación.
- Sierra i Fabra, J. (1981). *Disc-rock-grafías, el libro de oro del rock*. Barcelona: Teorema.
- Sierra i Fabra, J. (1981-1983). *Historia de la música rock. Volumen 1. El rock and roll (1954-1962)*. Barcelona: Orbis.
- Sierra i Fabra, J. (1981-1983). *Historia de la música rock. Volumen 2. El beat (1962-1966)*. Barcelona: Orbis.
- Sierra i Fabra, J. (1981-1983). *Historia de la música rock. Volumen 3. La era dorada del pop (1961-1969)*. Barcelona: Orbis.
- Sierra i Fabra, J. (1986). *Elvis*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Sierra i Fabra, J. (1987). *Cadáveres bien parecidos. La crónica negra del rock*. Barcelona: Ultramar.
- Sierra i Fabra, J. (1990). *El rock, la música de nuestro tiempo*. Madrid: SM.
- Sierra i Fabra, J. (1997). *El gran álbum del pop-rock*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Sierra i Fabra, J. (2003). *La era rock: (1953-2003)*. Madrid: Espasa.
- Sierra i Fabra, J. y Martín J. L. (1973). *Mitología pop española*. Barcelona: Marte.
- Silbermann, A. (1957). *La música, la radio y el oyente: estudio sociológico*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Silbermann, A. (1961). *Estructura social de la música*. Madrid: Taurus.
- Silbermann, A. Objetivos cognoscitivos de la sociología empírica de la música. *Revista internacional de Ciencias Sociales, Los Componentes de la música* 94, 637.
- Silbermann, A., & de Lechner, A. R. (1957). *La música, la radio y el oyente: estudio sociológico*. Nueva Visión.
- Silbermann, A., Bourdieu, P y otros (1971). *Sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Silva, D. (1984). *El pop español*. Barcelona: Teorema.
- Singer, D. (2004). ¿ Puede atribuírsele valor estético a la música popular? Una postura frente a adorno. *Revista Electrónica Educare*, (7), 143-156.
- Sinova Garrido, J. (1989). *La censura de prensa durante el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Espasa.
- Sinova Garrido, J. (1989). *La censura de prensa durante el franquismo (1936-1951)*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Sinova Garrido, J. (1989). *La censura de prensa durante el franquismo (1936-1951)*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Skoff Torgue, H. (1977). *Introducción a la música pop*. Barcelona: Oikos-Tau.
- Small, C. (1989). *Música. Sociedad. Educación*. Madrid: Alianza.
- Smith, J. C. (1981). *The day the music died*. London: W. H. Allen.
- Soldevila i Balart, L. (1984). *La cançó catalana: 1959-84. Antologia*. Barcelona: Edicions 62.
- Soldevila i Balart, L. (1991). *La Nova Cançó (1958-1987): 30 anys d'un fenomen cultural modern*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Soldevila i Balart, L. (1991). *La Nova Cançó (1958-1987): 30 anys d'un fenomen cultural modern*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Soldevila i Balart, L. (1993). *La Nova Cançó (1958-1987): balanç d'una acció cultural*. Argenton:

L'Aixernador.

Sopeña, E (1962). *Historia de la música*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas.

Sorokin, P. (1962). *Dinámica social y cultural*. Madrid: Biblioteca de Cuestiones Actuales.

Sorokin, P. (1969). *Sociedad, cultura y personalidad. Su estructura dinámica*. Madrid: Aguilar.

Sotillos, E. (2002). Claves de la radiodifusión española. *Cuadernos hispanoamericanos*, (630), 7-10.

Spencer, H. (1971). *Ensayos de filosofía del arte*. Valencia: Teorema.

Spillman, L. (ed.) (2002). *Cultural sociology*. Massachusetts: Blackwell Publishers.

Stapleton, C. y Chris May (1987). *African all-stars*. London: Quartet.

Starr, L. (2005). *American popular music: the rock years*. New York: Oxford University Press.

Stefani, G. (1987). *Comprender la música*. Barcelona: Paidós.

Steiner, G. (2006). *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Barcelona: Gedisa.

Steingress, G. (2008). La música en el marco del análisis de la cultura contemporánea: un replanteamiento teórico y metodológico.

Stephenson, K. (2002). *What to listen for in rock: a stylistic analysis*. New Haven: Yale University Press.

Storey, J. (2002). *Teoría cultural y cultura popular*. Barcelona: Octaedro.

Storm Roberts, J. (1979). *The Latin tinge: The impact of Latin American music on the United States*. Oxford: Oxford University Press.

Storr, A. (2002). *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el por qué de las pasiones*. Barcelona: Paidós.

Stravinski, I. (1936). *Nuevas crónicas de mi vida*. Buenos Aires: Sur.

- Stravinski, I. (2006). *Poética musical*. Barcelona: Acantilado.
- Subirats, E. (2001). *Culturas virtuales*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Sueiro, D. y Díaz Nosty, B. (1985). *Las corrupciones del poder. Historia del franquismo*. Barcelona: Argos Vergara.
- Supicic, I. (1988). Sociología musical e historia social de la música. *Papers: revista de sociologia*, (29), 079-108.
- Swanwick, K. (1991). *Música, pensamiento y educación*. Madrid: MEC-Morata.
- Szendy, P. (2001). Escucha. *Una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós.
- Szwed, J. (2002). *So what: The life of Miles Davis*. New York: Simon & Schuster.
- Tafalla, M. (2003). *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*. Barcelona: Herder.
- Tarrasa, J. M. y Bertran, D. (1995). *Josep Maria Tarrasa, una vida. Memòries per a llegir en veu alta*. Tarragona: Club Maginet.
- Taylor, S. W. (1967). *Radio programming in action: realities and opportunities*. New York: Hasting House.
- Téllez, J. J. (2013). *Yanitos. Viaje al corazón de Gibraltar (1713-2013)*. Sevilla: Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces.
- Terán, M., Solé Sabaris, L. y Vilá Valentí, J. (1987). *Geografía general de España*. Barcelona: Ariel Geografía.
- Terrón Montero, J. (1981). *La prensa en España durante el régimen de Franco: un intento de análisis político*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Thompson, E. P. (1995). *Costumbres en común*. Barcelona: Crítica.
- Thorgerson, S. y Dean, R. (eds.) (2008). *Album cover album*. New York: Harper Collins.
- Thorgerson, S. y Powell, A. (1999). *100 best album covers: The stories behind the sleeves*. London:

Dorling Kindersley.

Timoteo Álvarez, J. (1987). *Historia y modelos de la comunicación en el siglo XX*. Barcelona: Ariel.

Timoteo Álvarez, J. y otros. (1989). *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*. Barcelona: Ariel.

Titos Martínez, M., Viñes Millet, C. y Gay Armenteros, J. (1985). *Medio siglo de vida granadina en el cincuentenario de Ideal (1932-1982)*. Granada: Universidad de Granada.

Tobler, J. (ed.) (1995). *Who's who in rock & roll*. New York: Gramercy.

Toop, D. (1984). *The rap attack: african live to New York hip hop*. London: Pluto.

Toop, D. (1996). *Oceans of sound*. London: Faber.

Toril, G. (1971). *Sociología del tiempo libre*. Madrid: Castellote.

Toro, C. (2001). *Dúo Dinámico, en la brecha. Memorias*. Madrid: La esfera de los libros.

Torque, H. S. (1977). *Introducción a la música pop*. Barcelona: Oikos-tau.

Torrego Egido, L. M. (1999). *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*. Madrid: Ed. de la Torre.

Torres Blanco, R. (2010). *La oposición musical al franquismo. Canción protesta y censura discográfica*. Erandio: Brian's Records.

Torres López, J. (1985). *Economía de la comunicación de masas*. Madrid: Grupo Cultural Zero.

Torres, J., Gallego, A. y Álvarez, L. (1991). *Música y sociedad*. Madrid: Real Musical.

Tosches, N. (1999). *Unsung heroes of rock 'n' roll*. New York: Da Capo.

Trynka, P. (ed.) (1996). *Rock hardware: 40 years of rock instrumentation*. Marshall. Backbeat UK.

Tubau, I. (1993). *Periodismo oral. Hablar y escribir para radio y televisión*. Barcelona: Paidós.

Turtós, J. y Bonet, M. (1998). *Cantautores en España*. Madrid: Celeste.

- Tusell, J. (1996). *La dictadura de Franco*. Barcelona: Alianza.
- Uña Juárez, O. (1999). *Teoría sociológica y comunicación*. Madrid: Australasian Hispanic Studies Society.
- Uña Juárez, O. y Hernández, A. (2004). *Diccionario de sociología*. Madrid: ESIC.
- Uña Juárez, O. y Sánchez de Horcajo, J. J. (1996). *La sociología. Éxitos fundamentales*. Madrid: Libertarias Prodhufi.
- Uribe Cobo, M. (2003). *Polvo, niebla, viento y rock: cuatro décadas de música popular en Aragón, de Rocky Kan a Labordeta, Búnbury y Amaral*. Zaragoza: Ibercaja.
- Uribe Cobo, M. (2016). *Zaragoza60's. Rockers, ye-yés, solistas, conjuntos, sociedad, vida y costumbres juveniles en la ciudad pionera del rock'n'roll*. Zaragoza: Herald de Aragón.
- Usó Arnal, J. C. (1996). *Drogas y cultura de masas (España 1855-1995)*. Madrid: Taurus.
- Usó Arnal, J. C. (2001). *Spanish trip. La aventura psiquedélica en España*. Barcelona: La Liebre de Marzo.
- Valiño García, X. (2010). *A censura na produción fonográfica da música pop durante o franquismo*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.
- Valiño García, X. (2010). *A censura na produción fonográfica da música pop durante o franquismo*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.
- Valiño García, X. (2012). *Veneno en dosis camufladas: la censura en los discos de pop-rock durante el franquismo*. Lleida: Milenio.
- Valiño García, X. (2015). *El gran circo del rock: anécdotas, curiosidades y falsos mitos*. Madrid: TyB.
- Vallejo Pousada, R. (2012). Economía e historia del turismo español del siglo XX. *Historia contemporánea*, (25).
- Vallejo Pousada, R. (2013). Turismo y desarrollo económico en España durante el franquismo, 1939-

1975. *Revista de la Historia de la Economía y de la Empresa*, 7, 423-452.
- Valls Gorina, M. (1970). *Aproximación a la música*. Barcelona: Salvat.
- Valls Gorina, M. (2003). *Para entender la música*. Madrid: Alianza.
- Valls Gorina, M. y Padrol, J. (1990). *Música y cine*. Barcelona: Ultramar.
- Vaquerizo García, L. (2011). *En busca de la verdad en el cine franquista. "El nuevo cine español" (1962-1967). Un estudio de la censura cinematográfica*. Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Vaquerizo García, L. (2011). *En busca de la verdad en el cine franquista. "El nuevo cine español" (1962-1967). Un estudio de la censura cinematográfica*. Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Varenne, J-M. (1979). *Los poetas del rock*. Barcelona: Iniciativas.
- Vassal, J. (1975). *Folksong. Historia de la música popular*. Madrid: Igreca.
- Vattimo, G. (1987). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.
- Vattimo, G. (2002). *Las aventuras de la diferencia*. Barcelona: Península.
- Vázquez Azpiri, H. (1973). *Gran enciclopedia de la música rock*. Madrid: Akal.
- Vázquez Montalbán, M. (1968). *Antología de la nova cançó catalana*. Barcelona: Ediciones de Cultura Popular.
- Vázquez Montalbán, M. (1973). *El libro gris de televisión española*. Madrid: Ediciones 99.
- Vázquez Montalbán, M. (2000). *Cancionero general del franquismo 1939-1975*. Barcelona: Crítica.
- Vega, M. y Villar, C. (eds.) (2001). *Música, lenguaje y significado*. Valladolid: SITEM.
- Vergara Camacho, I. (2015). *Flamenco y Radio en Sevilla. Fuentes y Análisis Historiográfico*. Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Vergara Camacho, I. (2015). *Flamenco y Radio en Sevilla. Fuentes y Análisis Historiográfico*.

Universidad de Sevilla, Sevilla.

Vicens Vidal, F (2013). Música e identidades juveniles. La llegada del Liverpool Sound a la Mallorca de los años sesenta. *Musiker: cuadernos de música*, (20), 343-361.

Vila Fradera, J. (1997). *La gran aventura del turismo en España*. Barcelona: Editur.

Vila Sierra, D. (1998). *Evolución de audiencias de los medios de comunicación en España*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

Vila Sierra, D. (1998). *Evolución de audiencias de los medios de comunicación en España*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

Vilarnau, J. (2009). *50 anys de la cançó. Els Setze Jutges, Raimon i els seus contemporanis*. Barcelona: Cossetània.

Ville de, N. (2003). *Style and image in sleeve design*. London: Mitchell Beazley.

Ville de, N. (2006). *Album: classic sleeve design*. London: Mitchell Beazley.

Villena, L A. (1975). *La revolución cultural*. Barcelona: Planeta.

Viñas, Á. (2007). Una política exterior para conseguir la absolución. *Ayer*, 111-136.

Viñuela Suárez, E. (2010). La música pop en los medios audiovisuales durante los últimos años del franquismo: un debate entre tradición y modernidad. *Etno-Folk: revista galega de etnomusicología*.

Viñuela, E. (2014). El rockumental o la documentación discursiva de las músicas populares urbanas. *Quaderms* (9), 15-23.

Vitoria, P. (2001). *Producción radiofónica. Técnicas básicas*. México: Trillas.

VV. AA. (1973). *Dossier: Música pop*. Barcelona: Cuadernos Anagrama.

VV. AA. (1974). *Dossier: Música y política*. Barcelona: Cuadernos Anagrama.

VV. AA. (1975-1977). *Enciclopedia internacional de las ciencias sociales*. Madrid: Aguilar.

VV. AA. (1982). *Radio y Sociedad*. Madrid: Universidad Complutense.

- VV. AA. (1983). *Comunicación y sociedad*. Madrid: Universidad Complutense.
- VV. AA. (1984). *Las industrias culturales y la música*. Madrid: MEC.
- VV. AA. (1987). *Historia del Rock*. Madrid: El País.
- VV. AA. (1988). *Rock. La música. Los intérpretes (7 vols.)*. Barcelona: Planeta.
- VV. AA. (1990). *Historia de la música pop, volumen 1. Los primeros pasos hasta 1955*. Barcelona: Salvat.
- VV. AA. (1990). *Historia de la música pop, volumen 2. La explosión del rock, 1955-1963*. Barcelona: Salvat.
- VV. AA. (1990). *Historia de la música pop, volumen 3. La época dorada, 1963-1970*. Barcelona: Salvat.
- VV. AA. (1990). *La poesía del rock*. Málaga: Revista Litoral.
- VV. AA. (1990). *Música en el tiempo*. Madrid: Sarpe.
- VV. AA. (1993). *La modernidad como estética*. Madrid: Instituto de Estética y Teoría de las Artes.
- VV. AA. (1994). *¿Hacia dónde va la radio?* Valencia: Consell Assessor de RTVE Comunitat Valenciana.
- VV. AA. (1998). *Radio 3: 20 años. Una crónica de la cultura pop en España*. Valencia: La Máscara.
- VV. AA. (1999). *En el aire. 75 años de radio en España*. Madrid: Promotora General de Revistas S.A (Progresas).
- VV. AA. (2000). *Pop español. El pop español de la «A» a la «Z»*. Barcelona: Orbis.
- Wald, E. (2009). *How The Beatles destroyed Rock'n'Roll*. New York: Oxford University Press.
- Walker, M. (2000). *Cómo escribir trabajos de investigación*. Barcelona: Gedisa.
- Warley, J. (2003). *La cultura. Versiones y definiciones*. Buenos Aires: Biblos.
- Warne, C. (2009). Music, youth and moral panics in France, 1960 to the present. *Historia Actual*

Online, (11), 51-64.

Warner, S. (1996). *Rockspeak! The language of rock and pop*. London: Blandford.

Warnier, J. P. (2002). *La mundialización de la cultura*. Barcelona: Gedisa.

Weber, A. (1952). *Historia de la cultura*. México: FCE.

Weber, A. (1957). *Sociología de la historia y de la cultura*. Buenos Aires: Galatea-Nueva Visión.

Weber, M. (1990). *Ensayos sobre metodología sociológica*. Buenos Aires: Amorrortu.

Wexler, J. y Ritz, D. (1994). *The rhythm and the blues*. London: Jonathan Cape.

White, C. (1984). *The life and times of Little Richard*. London: Pan.

White, L. (1947). *The American radio*. Chicago: Chicago University Press.

White, T. (1991). *Catch a fire: the life of Bob Marley*. London: Omnibus.

Wicke, P. (1990). *Rock music: culture, aesthetics and sociology*. Cambridge University Press.

Wicke, P. (2001). *Rock und popmusik; unter Mitarbeit von Monika Bloos*. Laaber-Verlag.

Williams, P. (1969). *Outlaw blues*. New York: Dutton.

Williams, R. (1965). *The long revolution*. London: Penguin.

Williams, R. (1971). *Los medios de comunicación social*. Barcelona: Península.

Williams, R. (1972). *Out of his head. The sound of Phil Spector*. New York: Outerbridge & Lazard.

Williams, R. (1973). *Sing a sad song: the life of Hank Williams*. New York: Bantam.

Williams, R. (1982). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.

Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.

Wolf, J. (1983). *Aesthetics and the sociology of art*. London: Allen & Unwin.

Wolff, D. y otros. (1995). *You send me: the life & times of Sam Cooke*. New York: Morrow.

Yañez Mesa, J. A. (2007). La "Voz de Canarias" (1963-1965) en frecuencia modulada: Un anacronismo radiofónico por anticipación en los años centrales del franquismo. *Boletín Millares Carlo*, (26), 105-118.

Yonnet, P. (1988). *Juegos, modas y masa*. Barcelona: Gedisa.

Yorke, R. (1976). *The history of rock & roll*. London: Methuen.

Ysàs, P. (2004). *Disidencia y subversión: la lucha del régimen franquista por su supervivencia, 1960-1975*. Barcelona: Crítica.

Ysàs, P. (2007). ¿Una sociedad pasiva? Actitudes, activismo y conflictividad social en el franquismo tardío. *Ayer*, 31-57.

Zabildea Bengoa, B. (1996). *Prensa del Movimiento en España: 1938-83*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

Zallo, R. (1988). *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid: Akal.

Zallo, R. (1992). *El mercado de la cultura. Estructura económica y política de la comunicación*. San Sebastián: Tercera Prensa.

Zamacois, J. (1983). *Teoría de la música*. Barcelona: Labor.

Zolberg, V. L. (2002). *Sociología de las artes*. Madrid: Fundación Autor.

Zubieta, A. M. (dir.) (2000). *Cultura popular y cultura de masas*. Barcelona: Paidós.

7.2. Webgrafía

A fecha 13 de abril de 2017

<http://66spanishgarage.blogspot.com.es>

<http://blogs.heraldo.es/lavozdemiamo>

<http://cadenaser.com>

<http://cantantesgruposespaa50a70.blogspot.com.es>

<http://caravaneros.wikispaces.com>

<http://cuadernosderock.blogspot.com.es>

<http://diccionariorocker.blogspot.com.es>

<http://enciclopediacineespa-fernando.blogspot.com.es>

<http://el-temps-passa.blogspot.com.es/>

<http://eltugurioderick.blogspot.com.es>

<http://ferminhache.com>

<http://fotosformacionsmusicalsdecatalunya.blogspot.com.es>

<http://granamusic.com/grupos.html>

<http://jorge-laviada.blogspot.com.es>

<http://lafonoteca.net>

<http://locallocallocalocajuventud.blogspot.com.es>

<http://losangelesdelpop.blogspot.com.es>

<http://loscontinentales.com>

<http://musicsdel-poplenou.blogspot.com.es>

<http://radioparccentralmataro.es>

<http://viejopickup.blogspot.com.es>

<http://www.euskonews.com/0468zbk/ga>

<http://www.musicoscopio.com/bitacora/2007/06/13/los-angeles>

<http://www.rtve.es>

<http://www.rtve.es/radio>

<http://www.sibetrans.com>

<https://es.wikipedia.org>

<https://iaspmespana.wordpress.com/>

<https://jukeboxlosanosrecuperados.blogspot.com.es>

<https://lospionerosdelrock.jimdo.com>

<https://revistadiscomania.wordpress.com>

www.a45rpm.com

www.alberthammond.com

www.allmusic.com

www.aragonmusical.com

www.cliffrichard.org

www.discogs.com

www.duodinamico.com

www.euzomo.es/disc/disc.htm

www.grupo-lonestar.com

www.guateque.net

www.karina-artista.com

www.last.fm

www.los60.es

www.los-bravos.com

www.losbravosfans.es

www.losjets.com

www.losteenboys.com

www.miguel-rios.com

www.popthing.com

www.quadernsdigital.netia46801es.html

www.rafaelnet.com

www.raphaelsite.com

www.titomora.es

www.tonyronald.hol.es

Podcast

Afuera, Á. (Directora y presentadora). (17 de noviembre de 2003). *Primeros Premios Ondas en Memoria activa de Hoy por hoy de Cadena SER* [Audio en podcast]. Recuperado de http://cadenaser.com/ser/2003/11/17/audios/1069023605_660215.html

Afuera, Á. (Directora y presentadora). (18 de noviembre de 2003). *Primeros Premios Ondas en Memoria activa de Hoy por hoy de Cadena SER* [Audio en podcast]. Recuperado de http://cadenaser.com/ser/2003/11/18/audios/1069110011_660215.html

Afuera, Á. (Directora y presentadora). (19 de noviembre de 2003). *Primeros Premios Ondas en Memoria activa de Hoy por hoy de Cadena SER* [Audio en podcast]. Recuperado de http://cadenaser.com/ser/2003/11/19/audios/1069196415_660215.html

Afuera, Á. (Directora y presentadora). (20 de noviembre de 2003). *Radio Barcelona en Memoria activa de Hoy por hoy de Cadena SER* [Audio en podcast]. Recuperado de http://cadenaser.com/m/ser/2003/11/20/audios/1069282814_660215.html

Afuera, Á. (Directora y presentadora). (23 de agosto de 2004). *Ángeles Afuera recuerda al director de “Vuelo 605”, Ángel Álvarez en Cadena SER* [Audio en podcast]. Recuperado de http://cadenaser.com/ser/2004/08/23/audios/1093212001_660215.html

Afuera, Á. (Directora y presentadora). (15 de octubre de 2013). *Premios Ondas: “El Gran Musical” en Cadena SER* [Audio en podcast]. Recuperado de http://cadenaser.com/m/ser/2013/10/15/audios/1381803227_660215.html

Afuera, Á. (presentadora) y González Novo, M. (Directora y presentadora). (20 de mayo de 2015). *Revolución musical de la mano de Ángeles Afuera en Hoy por Hoy Madrid de Radio Madrid Cadena SER* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://play.cadenaser.com/audio/000WB0998220150520113539/>

Álvarez, Á. (Director y presentador). (29 de agosto de 2004). *Programa homenaje a Ángel Álvarez en M80 Radio* [Audio en podcast]. Recuperado de https://www.ivoox.com/radiochip-vuelo-605-angel-alvarez-audios-mp3_rf_676447_1.html y https://www.ivoox.com/radiochip-angel-alvarez-audios-mp3_rf_676418_1.html

Buitrago, A. (Directora y presentadora). (8 de octubre de 2012). *Canciones de 1956 en Audios para recordar de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/audios-para-recordar/audios-para-recordar-canciones-1956-08-10-12/1686256/

Buitrago, A. (Director y presentador). (12 de noviembre de 2013). *EAJ-1 Radio Barcelona, la decana de la radiodifusión española en Ondas de ayer de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ondas-de-ayer/ondas-ayer-eaj-1-radio-barcelona-decana-radiodifusion-espanola-12-11-13/2137108/>

Buitrago, A. (Director y presentador). (10 de diciembre de 2013). *Diccionario de la Radio Española en Ondas de ayer de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ondas-de-ayer/ondas-ayer-diccionario-radio-espanola-10-12-13/2211422/>

Buitrago, A. (Directora y presentadora). (7 de abril de 2014). *Pandillas juveniles en Audios para recordar de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/audios-para-recordar/audios-para-recordar-pandillas-juveniles-07-04-14/2492831/>

Buitrago, A. (Director y presentador). (26 de agosto de 2014). *Radio musical española en Ondas de ayer de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ondas-de-ayer/ondas-del-ayer-radio-musical-espanola-26-08-14/2727014/>

Buitrago, A. (Director y presentador). (30 de septiembre de 2014). *50 años de RNE en Canarias en Ondas de ayer de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/programa/ondas-del-ayer-50-anos-rne-canarias-30-09-14/2783792/>

Buitrago, A. (Director y presentador). (25 de febrero de 2015). *50 años de Radio ECCA en Ondas de ayer de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ondas-de-ayer/ondas-ayer-50-anos-radio-ecca-25-02-15/3013889/>

Buitrago, A. (Directora y presentadora). (10 de agosto de 2015). *Las giras musicales de verano en Audios para recordar de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/audios-para-recordar/audios-para-recordar-giras-musicales-del-verano-10-08-15/3243305/>

Buitrago, A. (Director y presentador). (16 de febrero de 2016). *Robert Kieve, académico de*

la radio española en Ondas de ayer de Radio 5 RNE [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/audios/ondas-de-ayer/ondas-ayer-robert-kieve-academico-radio-espanola-16-02-16/3488621/>

Buitrago, A. (Directora y presentadora). (9 de mayo de 2016). *La huelga del 62 en Audios para recordar de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/audios/audios-para-recordar/audios-para-recordar-huelga-del-62-09-05-16/3602079/>

Coletto, M. Á. (Director). (25 de agosto de 2012). *75 años de Radio Nacional. Del parte de guerra a la radio pública en Documentos RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/audios/documentos-rne/documentos-rne-75-anos-radio-nacional-del-parte-guerra-radio-publica-14-01-12/1293896/>

Coletto, M. Á. (Director). (4 de julio de 2015). *Qué noches las de aquel julio: los Beatles en España en Documentos RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/audios/documentos-rne/documentos-rne-noches-aquel-julio-beatles-espana-04-07-15/3167490/>

Coletto, M. Á. (Director). (24 de agosto de 2015). *Serrano Suñer: ascenso y caída del arquitecto del Régimen en Documentos RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alcarta/audios/documentos-rne/documentos-rne-serrano-suner-ascenso-caida-del-arquitecto-del-regimen-24-08-15/3055133/

Coletto, M. Á. (Director). (11 de marzo de 2016). *50 años de la “Ley Fraga” en Documentos RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alcarta/audios/las-cunas-de-rne/cunas-rne-50-anos-ley-fraga-documentos-rne/3517912/

Díaz, A. (Director y presentador). (29 de septiembre de 2012). *Los Brincos en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-brincos-29-09-12/1672623/>

Díaz, A. (Director y presentador). (7 de octubre de 2012). *Junior en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-junior-07-10-12/1672634/>

Díaz, A. (Director y presentador). (13 de octubre de 2012). *Bruno Lomas en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-bruno-lomas-13-10-12/1672633/>

Díaz, A. (Director y presentador). (14 de octubre de 2012). *Los Llopis en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-llopis-14-10-12/1672602/>

Díaz, A. (Director y presentador). (20 de octubre de 2012). *Los Bravos en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-bravos-20-10-12/1672647/>

Díaz, A. (Director y presentador). (28 de octubre de 2012). *Los Ángeles en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-angeles-28-10-12/1672662/>

Díaz, A. (Director y presentador). (11 de noviembre de 2012). *Los Diablos en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-diablos-11-11-12/1673326/>

Díaz, A. (Director y presentador). (15 de diciembre de 2012). *Los Módulos en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-modulos-15-12-12/1682587/>

Díaz, A. (Director y presentador). (26 de enero de 2013). *Miguel Ríos en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-miguel-rios-26-01-13/1676701/>

Díaz, A. (Director y presentador). (2 de febrero de 2013). *Marisol en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-marisol-02-02-13/1682074/>

Díaz, A. (Director y presentador). (10 de marzo de 2013). *Albert Hammond en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/>

historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-albert-hammond-10-03-13/1715580/

Díaz, A. (Director y presentador). (23 de marzo de 2013). *Los Payos en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alaharta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-payos-23-03-13/1733427/>

Díaz, A. (Director y presentador). (6 de abril de 2013). *Rita Pavone en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alaharta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-rita-pavone-06-04-13/1753339/>

Díaz, A. (Director y presentador). (14 de abril de 2013). *Los Bricos en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alaharta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espana-brincos-14-04-13/1765988/>

Díaz, A. (Director y presentador). (12 de noviembre de 2013). *Los Mustang en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alaharta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-mustang-02-11-13/2115593/>

Díaz, A. (Director y presentador). (15 de diciembre de 2013). *Bruno Lomas Vol. 4 en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alaharta/audios/historia-del-pop-en-espanol/1240-historia-del-pop-espanol-151213-bruno-lomas-vol4-2013-12-13t12-42-26510/2224153/>

Díaz, A. (Director y presentador). (20 de diciembre de 2013). *Mike Kenned: hay lotería en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alaharta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-mike-kennedy-hay-loteria-20-12-13/2253500/>

Díaz, A. (Director y presentador). (3 de mayo de 2014). *Hispanvox en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alaharta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-hispavox-03-05-14/2545527/>

Díaz, A. (Director y presentador). (7 de junio de 2014). *Emilio el Moro en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alaharta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-emilio-moro-07-06-14/2605777/>

Díaz, A. (Director y presentador). (21 de junio de 2014). *Marisol en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alaharta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-marisol-21-06-14/2624895/>

Díaz, A. (Director y presentador). (29 de junio de 2014). *Albert Hammond en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alaharta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-pop-espanol-albert-hammond-29-06-14/2635348/>

Díaz, A. (Director y presentador). (12 de julio de 2014). *Los Bravos en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alaharta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-bravos-12-07-14/2655153/>

Díaz, A. (Director y presentador). (13 de julio de 2014). *Los Ángeles en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alaharta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-angeles-13-07-14/2655171/>

Díaz, A. (Director y presentador). (26 de julio de 2014). *Miguel Ríos en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alaharta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-miguel-rios-26-07-14/2681647/>

Díaz, A. (Director y presentador). (7 de diciembre de 2014). Bruno Lomas en Historia del pop en español de Radio 5 RNE [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alaharta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-bruno-lomas-07-12-14/2893622/>

Díaz, A. (Director y presentador). (11 de enero de 2015). *Juan y Junior en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alaharta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-juan-junior-11-01-15/2949150/>

Díaz, A. (Director y presentador). (11 de enero de 2015). *Los Salvajes en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alaharta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-salvajes-10-01-15/2949066/>

Díaz, A. (Director y presentador). (18 de enero de 2015). *Los Brincos "Mundo Demonio Carne" en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alaharta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-brincos-18-01-15/2949066/>

es/alacarta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-brincos-mundo-demonio-carne-18-01-15/2955662/

Díaz, A. (Director y presentador). (31 de enero de 2015). *Los Llopis en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-llopis-31-01-15/2976444/>

Díaz, A. (Director y presentador). (21 de febrero de 2015). *Los Sirex en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-sirex-21-02-15/3010340/>

Díaz, A. (Director y presentador). (3 de mayo de 2015). *Los Pekenikes en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/historia-del-pop-en-espanol/1210-historia-del-pop-espanol-030515-pekenikes-2015-04-30t14-40-29580/3112477/>

Díaz, A. (Director y presentador). (25 de julio de 2015). *Los Diablo, verano en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-diablos-verano-25-07-15/3226479/>

Díaz, A. (Director y presentador). (26 de julio de 2015). *Los Llopis en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-llopis-26-07-15/3226965/>

Díaz, A. (Director y presentador). (23 de agosto de 2015). *Los Payos en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-payos-23-08-15/3256078/>

Díaz, A. (Director y presentador). (30 de agosto de 2015). *Los Puntos en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-puntos-30-08-15/3263304/>

Díaz, A. (Director y presentador). (31 de enero de 2016). *Gelu en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-310116-gelu-2016-01-29t13-48-22267/3466370/>

Díaz, A. (Director y presentador). (2 de abril de 2016). *Los Pepes reedición en Historia del pop en español de Radio 5* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-pepes-reedicion-02-04-16/3552654/>

Díaz, A. (Director y presentador). (17 de abril de 2016). *Los Pekenikes en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-pekenikes-17-04-16/3573070/>

Díaz, A. (Director y presentador). (1 de mayo de 2016). *Los Cheyenes en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/historia-del-pop-en-espanol/1210-historia-del-pop-espanol-010516-cheyenes-2016-04-29t15-22-58977/3593289/>

Díaz, A. (Director y presentador). (15 de mayo de 2016). *Fórmula V en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-formula-v-15-05-16/3609509/>

Díaz, A. (Director y presentador). (29 de mayo de 2016). *Los Ángeles en Historia del pop en español de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/historia-del-pop-en-espanol/historia-del-pop-espanol-angeles-29-05-16/3619940/>

Lasvignes, C. (Directora y presentadora). (17 de diciembre de 2008). *Vuelo 605 en Radio Querida-Hablar por Hablar de Cadena SER* [Audio en podcast]. Recuperado de http://cadenaser.com/ser/2008/12/17/audios/1229468407_660215.html

Lasvignes, C. (Directora y presentadora). (18 de diciembre de 2008). *Vuelo 605 en Radio Querida-Hablar por Hablar de Cadena SER* [Audio en podcast]. Recuperado de http://cadenaser.com/ser/2008/12/18/audios/1229554807_660215.html

Lasvignes, C. (Directora y presentadora). (19 de diciembre de 2008). *Último vuelo 605 en Radio Querida-Hablar por Hablar de Cadena SER* [Audio en podcast]. Recuperado de http://cadenaser.com/ser/2008/12/19/audios/1229641207_660215.html

López, J. M. (Director y presentador). (10 de marzo de 2010). *The Kinks en versión coral en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/>

discopolis/discopolis-the-kinks-version-coral-10-03-10/716065/

López, J. M. (Director y presentador). (15 de abril de 2010). *Cantautores españoles en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-7320-monografico-sobre-cantautores-espanoles-15-04-10/746243/

López, J. M. (Director y presentador). (31 de enero de 2011). *Raimon. Los conciertos de la estufa en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-7562-raimon-conciertos-estufa-31-01-11/1002907/>

López, J. M. (Director y presentador). (21 de marzo de 2011). *Los Pekenikes en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-7604-pekenikes-21-03-11/1051278/>

López, J. M. (Director y presentador). (22 de marzo de 2011). *Belter en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-7605-belter-22-03-11/1052204/>

López, J. M. (Director y presentador). (12 de abril de 2011). *Julio Ruiz en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-7623-julio-ruiz-12-04-11/1072173/

López, J. M. (Director y presentador). (5 de mayo de 2011). *Javier Castro Editorial Milenio en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-7645-javier-castro-editorial-milenio-05-05-11/1092527/>

López, J. M. (Director y presentador). (17 de mayo de 2011). *Pioneros Folk Madrid en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-7654-pioneros-folk-madrid-17-05-11/1104068/

López, J. M. (Director y presentador). (17 de octubre de 2011). *Cecilia en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-7785-cecilia-17-10-11/1225839/

López, J. M. (Director y presentador). (12 de diciembre de 2011). *José María Íñigo & José Ramón*

Pardo en Discópolis de Radio 3 RNE [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-7833-jose-maria-inigo-jose-ramon-pardo-12-12-11/1271289/

López, J. M. (Director y presentador). (5 de octubre de 2012). *Censura en el Franquismo en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-8089-censura-franquismo-05-10-12/1544540/

López, J. M. (Director y presentador). (15 de noviembre de 2012). *Miguel Ángel Nieto en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-8124-miguel-angel-nieto-15-11-12/1580088/>

López, J. M. (Director y presentador). (16 de noviembre de 2012). *50 años de Las Matinales del Price en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-8124-50-anos-matinales-del-price-16-11-12/1581290/

López, J. M. (Director y presentador). (13 de febrero de 2013). *Día mundial de la radio en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-8200-dia-mundial-radio-13-02-13/1689723/

López, J. M. (Director y presentador). (16 de julio de 2014). *Betina Flatter en la Universidad en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-8650-bettina-flater-universidad-16-07-14/2663464/

López, J. M. (Director y presentador). (5 de noviembre de 2014). *José Ramón Pardo en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-8752-jose-ramon-pardo-05-11-14/2848728/

López, J. M. (Director y presentador). (18 de diciembre de 2014). *Canarios, el libro en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-8789-canarios-libro-18-12-14/2916706/

López, J. M. (Director y presentador). (26 de febrero de 2015). *Tesis doctoral Rock Progresivo en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-8849-tesis-doctoral-rock-progresivo-26-02-15/3016303/

López, J. M. (Director y presentador). (17 de marzo de 2015). *Cifu en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-8865-cifu-17-03-15/3049021/>

López, J. M. (Director y presentador). (5 de febrero de 2016). *Los sesenta de verdad 05: España 1966 en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-9232-sesenta-verdad-05-espana-1966-05-02-16/3474759/>

López, J. M. (Director y presentador). (24 de febrero de 2016). *Los sesenta 16: Los Pasos – Iturralde en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-9254-sesenta-16-pasos-iturralde-24-02-16/3498972/

López, J. M. (Director y presentador). (29 de febrero de 2016). *Ignacio Faulín en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-9259-ignacio-faulin-29-02-16/3504990/

López, J. M. (Director y presentador). (17 de marzo de 2016). *Los sesenta 26: Los Canario en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-9278-sesenta-26-canarios-17-03-16/3527444/

López, J. M. (Director y presentador). (19 de abril de 2016). *Alain Milhaud en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-9316-alain-milhaud-19-04-16/3575033/

López, J. M. (Director y presentador). (20 de abril de 2016). *Alain Milhaud, su música en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-9317-alain-milhaud-su-musica-20-04-16/3576892/

López, J. M. (Director y presentador). (14 de junio de 2016). *Los sesenta 72, España en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-9376-sesenta-72-espana-14-06-16/3633766/>

López, J. M. (Director y presentador). (15 de junio de 2016). *Los sesenta 73, España 2 en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/>

discopolis/160615-discopolis-espana-02-2016-06-14t14-29-04717/3633712/

López, J. M. (Director y presentador). (16 de junio de 2016). *Los sesenta 74, España en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-9380-setenta-74-espana-16-06-16/3633724/>

López, J. M. (Director y presentador). (20 de junio de 2016). *Montserrat Domènech en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-9385-montserrat-domenech-20-06-16/3639811/>

López, J. M. (Director y presentador). (4 de julio de 2016). *Los sesenta 76: Los Sirex en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-9401-sesenta-76-sirex-04-07-16/3653071/

López, J. M. (Director y presentador). (5 de julio de 2016). *Los sesenta 77: Gelu en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-9402-sesenta-77-gelu-05-07-16/3653970/

López, J. M. (Director y presentador). (6 de julio de 2016). *Los sesenta 78: Los Mustang en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-9403-sesenta-78-mustang-06-07-16/3654805/

López, J. M. (Director y presentador). (7 de julio de 2016). *Los sesenta 79: Lone Star en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-9404-sesenta-79-lone-star-07-07-16/3655731/

López, J. M. (Director y presentador). (8 de julio de 2016).). *Los sesenta 80: Lone Star II en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-9405-sesenta-80-lone-star-ii-08-07-16/3656825/

López, J. M. (Director y presentador). (11 de julio de 2016). *Los sesenta 81: Los Salvajes en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-9409-sesenta-81-salvajes-11-07-16/3659156/>

López, J. M. (Director y presentador). (12 de julio de 2016). *Los sesenta 82: Los Salvajes II en*

Discópolis de Radio 3 RNE [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-9410-sesenta-82-salvajes-ii-12-07-16/3660242/

López, J. M. (Director y presentador). (13 de julio de 2016). *Los sesenta 83: Los Cheyenes en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-9411-sesenta-83-cheyenes-13-07-16/3661392/

López, J. M. (Director y presentador). (14 de julio de 2016). *Los sesenta 84: Los Buenos-Los Roller en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-9412-sesenta-84-buenos-roller-14-07-16/3662483/

López, J. M. (Director y presentador). (19 de julio de 2016). *Los sesenta 87: Los Banzo- Los Sprinters en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-190716/3666599/>

López, J. M. (Director y presentador). (20 de julio de 2016). *Los sesenta 88: Los Lord's, Shelly en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-9417-sesenta-88-lords-shelly-20-07-16/3667477/>

López, J. M. (Director y presentador). (22 de julio de 2016). *Los sesenta 90: Los Pops y más en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-9419-sesenta-90-pops-mas-22-07-16/3669980/

López, J. M. (Director y presentador). (25 de julio de 2016). *Los sesenta 91: Los Pepes- los Astros en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-9423-sesenta-91-pepes-astros-25-07-16/3672200/

López, J. M. (Director y presentador). (3 de agosto de 2016). *Julián Molero en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-9433-julian-molero-03-08-16/3681863/

López, J. M. (Director y presentador). (10 de agosto de 2016). *Los Bravos, libro en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-100816/3689790/>

López, J. M. (Director y presentador). (7 de noviembre de 2016). *Vive nuestra música en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-9539-vive-nuestra-musica-07-11-16/3789856/>

López, J. M. (Director y presentador). (20 de noviembre de 2016). *Especial Pioneros Madrileños Pop en Discópolis de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-9554-especial-pioneros-madrilenos-pop-20-11-16/3810094/

Loro, J. (Directora y presentadora). (7 de octubre de 2016). *Recuerdos de 1956 en Cuaderno mayor de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/cuaderno-mayor/cuaderno-mayor-recuerdos-1956-07-10-16/3747941/>

Loro, J. (Directora y presentadora). (20 de octubre de 2016). *Recuerdos de 1958 en Cuaderno mayor de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/cuaderno-mayor/cuaderno-mayor-recuerdos-1958-20-10-16/3764164/>

Loro, J. (Directora y presentadora). (27 de octubre de 2016). *Recuerdos de 1959 en Cuaderno mayor de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/cuaderno-mayor/cuaderno-mayor-recuerdos-1959-27-10-16/3774769/>

Loro, J. (Directora y presentadora). (3 de noviembre de 2016). *Recuerdos de 1960 en Cuaderno mayor de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/cuaderno-mayor/cuaderno-mayor-r5-recuerdos-1960-03-11-16/3784465/>

Loro, J. (Directora y presentadora). (10 de noviembre de 2016). *Recuerdos de 1961 en Cuaderno mayor de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/cuaderno-mayor/cuaderno-mayor-recuerdos-1961-10-11-16/3793923/>

Loro, J. (Directora y presentadora). (11 de noviembre de 2016). *Pioneros madrileños del pop en Cuaderno mayor de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/cuaderno-mayor/cuaderno-mayor-pioneros-madrilenos-del-pop-11-11-16/3795900/>

Loro, J. (Directora y presentadora). (17 de noviembre de 2016). *Recuerdos de 1962 en Cuaderno mayor de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/>

cuaderno-mayor/cuaderno-mayor-recuerdos-1962-17-11-16/3805061/

Loro, J. (Directora y presentadora). (24 de noviembre de 2016). *Recuerdos de 1963 en Cuaderno mayor de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/cuaderno-mayor/cuaderno-mayor-recuerdos-1963-24-11-16/3810727/>

Loro, J. (Directora y presentadora). (1 de diciembre de 2016). *¿Qué pasó en 1964? en Cuaderno mayor de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/cuaderno-mayor/cuaderno-mayor-paso-1964-01-12-16/3817245/>

Loro, J. (Directora y presentadora). (8 de diciembre de 2016). *¿Qué pasó en 1965? en Cuaderno mayor de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/cuaderno-mayor/cuaderno-mayor-paso-1965-08-12-16/3823519/>

Loro, J. (Directora y presentadora). (15 de diciembre de 2016). *¿Qué pasó en 1966? en Cuaderno mayor de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/cuaderno-mayor/cuaderno-mayor-paso-1966-15-12-16/3830615/>

Mena, M. (Director y presentador). (21 de abril 2009). *Chico Valento en Historia de la música pop en Aragón con Matías Uribe en A vivir Aragón de Radio Zaragoza Cadena SER* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://blogs.heraldo.es/lavozdemiamo/files/2009/04/chico-valento.mp3>

Mena, M. (Director y presentador). (2 de junio 2009). *Rocky Kan en Historia de la música pop en Aragón con Matías Uribe en A vivir Aragón de Radio Zaragoza Cadena SER* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://blogs.heraldo.es/lavozdemiamo/files/2009/06/02-rocky-kan.mp3>

Mena, M. (Director y presentador). (4 de septiembre 2011). *Gavy Sanders en Historia de la música pop en Aragón con Matías Uribe en A vivir Aragón de Radio Zaragoza Cadena SER* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://blogs.heraldo.es/lavozdemiamo/files/2011/09/04-Gavy-sanders.mp3>

RJ, D. (Director y presentador). (1 de mayo de 2009). *Link Wray en El sótano de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-sotano/sotano-link-wray-01-05-09/494010/>

RJ, D. (Director y presentador). (8 de mayo de 2009). *Los 50 y los 60 en El sótano de Radio*

3 RNE [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-sotano/sotano-50-60-08-05-09/500839/>

RJ, D. (Director y presentador). (9 de noviembre de 2009). *Surf y el RocknRoll instrumental en El sótano de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-sotano/sotano-surf-rocknroll-instrumental-09-11-09/625036/>

RJ, D. (Director y presentador). (12 de marzo de 2010). *Los Silver Tones y Tony Luz en El sótano de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-sotano/sotano-silver-tones-tony-luz-12-03-10/717417/>

RJ, D. (Director y presentador). (21 de abril de 2010). *Bruno Lomas: pura sangre del Rock'n'Roll en El sótano de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-sotano/sotano-bruno-lomas-pura-sangre-del-rocknroll-21-04-10/750799/>

RJ, D. (Director y presentador). (11 de junio de 2010). *Micky, el coloso del ritmo en El sótano de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-sotano/sotano-micky-coloso-del-ritmo-11-06-10/796975/>

RJ, D. (Director y presentador). (14 de febrero de 2012). *Do you remember r'n'r radio en El sótano de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-sotano/sotano-do-you-remember-rnr-radio-14-02-12/1322370/>

RJ, D. (Director y presentador). (7 de febrero de 2013). *La leyenda del Price en El sótano de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-sotano/sotano-leyenda-del-price-07-02-13/1685436/>

RJ, D. (Director y presentador). (3 de febrero de 2014). *55 años sin Buddy Holly en El sótano de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-sotano/sotano-55-anos-sin-buddy-holly-03-02-14/2372869/>

RJ, D. (Director y presentador). (3 de septiembre de 2014). *Algo Salvaje; the Spanish Nuggets en El sótano de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-sotano/sotano-algo-salvaje-the-spanish-nuggets-03-09-14/2739686/>

RJ, D. (Director y presentador). (25 de marzo de 2015). *Chicas, Vol. 2: 1963-1978 en El sótano de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-sotano/sotano-chicas-vol-2-1963-1978-25-03-15/3061838/>

RJ, D. (Director y presentador). (25 de agosto de 2015). *Ñuggets (I); 60's Garage Hispánico en El sótano de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-sotano/sotano-nuggets-60s-garage-hispanico-25-08-15/3257964/>

RJ, D. (Director y presentador). (26 de agosto de 2015). *Ñuggets (II); 60's Garage Hispánico en El sótano de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-sotano/sotano-nuggets-ii-60s-garage-hispanico-26-08-15/3259302/>

RJ, D. (Director y presentador). (16 de febrero de 2016). *Algo Salvaje Vol.2; 60's Beat and Garage made in Spain en El sótano de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-sotano/sotano-algo-salvaje-vol2-60s-beat-and-garage-made-in-spain-16-02-16/3489179/>

RJ, D. (Director y presentador). (29 de julio de 2016). *La escena mexicana en El sótano de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-sotano/sotano-escena-mexicana-29-07-09/552998/>

RJ, D. (Director y presentador). (15 de noviembre de 2016). *Pioneros Madrileños del Pop en El sótano de Radio 3 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-sotano/sotano-151116/3802606/>

Zaragoza, L. (Director y presentador). (31 de diciembre de 2012). *Las primeras piratas en La radio de los mil tiempos de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/la-radio-de-los-mil-tiempos/radio-mil-tiempos-primeras-piratas/1625143/>

Zaragoza, L. (Director y presentador). (29 de abril de 2013). *Bobby Deglané en La radio de los mil tiempos de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/la-radio-de-los-mil-tiempos/radio-mil-tiempos-bobby-deglane/1793233/>

Zaragoza, L. (Director y presentador). (31 de diciembre de 2013). *Los Beatles en la BBC en La radio*

de los mil tiempos de Radio 5 RNE [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/la-radio-de-los-mil-tiempos/radio-mil-tiempos-beatles-bbc-31-12-13/2273095/>

Zaragoza, L. (Director y presentador). (25 de marzo de 2014). *Ángel Álvarez: “Caravana musical” y “Vuelo 60” en La radio de los mil tiempos de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/la-radio-de-los-mil-tiempos/radio-mil-tiempos-angel-alvarez-caravana-musical-vuelo-605-25-03-14/2466690/>

Zaragoza, L. (Director y presentador). (15 de abril de 2014). *Ángel Álvarez en La radio de los mil tiempos de Radio 5 RNE* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/la-radio-de-los-mil-tiempos/radio-mil-tiempos-angel-alvarez-15-04-14/2511233/>

8. DOCUMENTOS ANEXOS

ANEXO 1. Tabla de Impacto de *Discomanía* en la Industria Discográfica

TABLA DE IMPACTO DISCOMANÍA 1959

Título	Intérprete	País	Top	Top Venta	Nº de Versiones	Versiones Traducidas	Año de Edición	Última edición
Diana	Paul Anka	Estados Unidos	1º 34º (1960)	1º	9	7 Castellano	1959 ABC Hispanvox	2017 Rama-Lama
Recordándote	Los 5 Latinos	Argentina	2º	3º	1		1959 CBS Fontana	2011 Rama-Lama
Mariquilla	José Luis y su guitarra	España	3º	2º	4		1958 Philips	2011 Rama-Lama
You are my destiny	Paul Anka	Estados Unidos	4º 25º (1960)	4º	6	1 Francés 1 Castellano	1959 ABC Hispanvox	2014 Rama-Lama
Lonely Boy	Paul Anka	Estados Unidos	5º 7º (1959)	10º 19º (1960)	2	1 Castellano	1959 ABC Hispanvox	2005 Rama-Lama
La Montaña	José Guardiola	España	6º 5º (1960)	7º 9º (1960)	13	1 Inglés	1959 Regal EMI	2011 Rama-Lama
Boquita de rosa	José Guardiola	Italia	7º		4	2 Italiano	1959 Regal EMI	2001 Rama-Lama
Bolero de Murcia	Trío Las Vegas	España	8º				1959 Columbia	
Mi Platerito	Monna Bell	España	9º	5º	6		1959 Hispanvox	2001 Rama-Lama
Io sono il vento	Arturo Testa	Italia	10º		10	4 Castellano	1959 Philips	
Señorita Luna	José Luis y su guitarra	España	11º	14º	4		1959 Philips	
Little Darlin'	The Diamonds	Estados Unidos	12	11º	5	1 Castellano	1959 Mercury	2011 Contraseña Records
Un Telegrama	Monna Bell	España	13º 35º (1960)	5º	12		1959 Hispanvox	2016 Rama-Lama
Solitario	Los 5 Latinos	Argentina	14º		4	2 Castellano		
Come Prima	Los 5 Latinos	Italia	15º	9º	20	7 Castellano	1958 CBS Fontana	1984 Box Set
Quiéreme siempre	Los 5 Latinos	Argentina	16º	3º	5	3 Castellano	1959 CBS Fontana	2016 Rama-Lama
Yo te diré	Elder Barber	España	17º		4		1958 Alhambra	2010 Efen Records
Don Quijote	Monna Bell	España	18º 22º (1960)	5º 14º (1960)	9		1959 Hispanvox	2011 Rama-Lama
Mare Nostrum	Elder Barber	España	19º 4º (1960)	18º 16º (1960)	4		1959 Hispanvox	2000 Orbis
Piove	Domenico Modugno	Italia	20º	8º	19	15 Castellano 1 Catalán.	1959 Fonit	2011 Rama-Lama
Fuentes de Montjuic	José Guardiola	España	21º		2		1959 Regal	2007 Rama-Lama
Luna de Miel	Gloria Lasso	España	22º	13º	8		1959 La voz de su amo	2011 Rama-Lama
Eso es el amor	Gloria Lasso	España	23º	15º	11		1959 La voz de su amo	2011 Rama-Lama

Smoke gets in your eyes	Los Platters	Estados Unidos	24°	12°	9	1 Castellano	1959 Mercury	2006 Divucsa
When	The Kalin Twins	Estados Unidos	25°		10	10 Castellano	Columbia 1959	1997 Altaya
Only you	The Platters	Estados Unidos	26°	20	8		1959 Mercury	1997 Altaya
Tom Dooley	Delta Rhythm Boys	Francia	27°		10	10 Inglés	1959 Vega	
Patricia	Pérez Prado	Cuba	28°		9		1959 RCA	1976 Orfeón
Quisiera ser	Mario Clavel	Argentina	29°		3		1959 Philips	
Escribeme	José Luis y su guitarra	Venezuela	30°	14°	4		1959 Philips	2011 Efen Records
Orfeo Negro	Dalida	Francia	31° 18° (1960)		11		1959 Columbia Barclay	

TABLA DE IMPACTO DISCOMANÍA 1960

Título	Intérprete	País	Top	Top Venta	Nº de Versiones	Versiones Traducidas	Año de Edición	Última edición
Adán y Eva	Paul Anka	Estados Unidos	1º 14º (1961)	1º 9º (1961)	4	2 Castellano	1959 ABC Hispanavox	2015 Rama-Lama
Ten Piedad	José Guardiola	Estados Unidos	2º	4º (1959) 10º (1960)	4	2 Castellano	1959 Regal	2001 Rama-Lama
Eres diferente	Los Cinco Latinos	Argentina	3º 7º (1961)	5º	12		1960 CBS Fontana	2000 Rama-Lama
Mare Nostrum Ola, ola, ola	Elder Barber	España	4º 19º(1959)	18º (1959) 16º (1960)	4		1959 Hispanavox	2000 Orbis
La Montaña	Lucho Gatica	España	5º 6º (1959)	7º (1959) 9º (1960)	13	1 Inglés	1959 Regal EMI	2011 Rama-Lama
Sing, sing, sing	Paul Anka	Estados Unidos	6º	10º(1959) 19º(1960)	2	1 Francés 1 Castellano	1959 ABC Hispanavox	
Lonely Boy	Paul Anka	Estados Unidos	7º 5º (1959)	10º(1959) 19º(1960)	5	3 Castellano	1959 ABC Hispanavox	2005 Rama-Lama
Tom Pillibi	Jaqueline Boyer	Francia	8º	6º	11		1960 Columbia	2010 Rama-Lama
Te amaré locamente	Dalida	Francia	9º	7º	8	6 Castellano	1960 Barclay Columbia	
Ansiedad	Nat King Cole	Estados Unidos	10º	3º	7		1960 Capitol	2016 Rama-Lama
Viento	Torrebruno	Italia	11º	15º	10	9 Castellano	1960 CGS Hispanavox	2013 Rama-Lama
It's now o never	Elvis Presley	Estados Unidos	12º Caravana 4º(1960)	8º	2		1960 RCA Victor	2013 Intense
Mustapha	Bob Azzam	Francia	13º	11º	7	2 Castellano	1960 Barclay Columbia	2010 Rama-Lama
Amor bajo cero	Los Cinco Latinos	Argentina	14º	5º	1		1960 CBS Fontana	2000 Rama-Lama
Llorarás, Llorarás	Vicente Parra	España	15º	18º	7		1960 Hispanavox	
Los niños del Pireo	Dalida	Francia	16º	7º	16	7 Castellano	1960 Barclay Columbia	1991 Perfil
Mi cariñito	Los Cinco Latinos	Argentina	17º	13º	2		1960 CBS Fontana	2000 Rama-Lama
Diávolo	Jimmy Fontana	Italia	18º		7	7 Castellano	1960 Belter	
Comunicando	Arturo Millán	España	19º	17º	8		1960 RCA	2004 Rama-Lama
Libero	Domenico Modugno	Italia	20º	12º	4	2 Castellano	1960 Fonit	2011 Rama-Lama
Xipna Aghapi mos	Nana Mouskuri	Grecia	21º		6	6 Castellano	1960 CBS Fontana	

Don Quijote	Los Cinco Latinos	Argentina	22°	5° (1959) 14°(1960)	9		1959 Hispavox	2011 Rama-Lama
My Hometown	Paul Anka	Estados Unidos	23° Caravana 27°(1960)	1° 9° (1961)	1		1960 ABC Hispanvox	2016 Rama-Lama
Luna de Benidorm	Elder Barber	España	24°		9		1960 EMI Odeón	2016 Rama-Lama
You are my destiny	Paul Anka	Estados Unidos	25°	4° (1959)	7	1 Francés 1 Castellano	1959 ABC Hispanvox	2014 Rama-Lama
Estremécete	Los Llopis	México	26°	2°	7	6 Inglés	1960 Zafiro	2005 RTVE Música
Las chicas de París	Paul Anka	Estados Unidos	27°				1959 ABC Hispanvox	
La canción de Orfeo	Gloria Lasso	Brasil	28° 31° (1959)		11		1959 Columbia Barclay	
Mack the knife	José Guardiola/ Bobby Darin	Estados Unidos	29°	10°	10	2 Castellano	1959 EMI Regal	2014 Rama-Lama
Mis besos te dirán	José Guardiola	España	30°	10°	1		1959 EMI Regal	2001 Rama-Lama
Todo es Nuevo	Los Cinco Latinos	Argentina	31°	5°	8		1960 Fontana	2016 Rama-Lama
Tu beso es como un rock	José Guardiola	España	32°		2		1960 La voz de su amo	2007 Rama-Lama
Greenfields	The Brothers Four	Estados Unidos	33° Caravana 9° (1960)	14° (1961)	5	3 Castellano	1960 Columbia	2015 Rama-Lama
Diana	Paul Anka	Estados Unidos	34°	1° (1959)	9	7 Castellano	1959 ABC Hispanvox	2017 Rama-Lama
Un Telegrama	Elder Barber	España	35° 13° (1959)	5° (1959)	12		1959 Hispanvox	2016 Rama-Lama
Sonaron las campanas	Paul Anka	Estados Unidos	36°				1960 ABC Hispanvox	
El tren del Amor	Paul Anka	Estados Unidos	37°		1		1960 ABC Hispanvox	

TABLA DE IMPACTO DISCOMANÍA 1961

Título	Intérprete	País	Top	Top Venta	Nº de Versiones	Versiones Traducidas	Año de Edición	Última edición
15 años tiene mi amor	Dúo Dinámico	España	1º	1º	3		1960 La voz de su amo	2012 Rama-Lama
My home town	Paul Anka	Estados Unidos	2º 23º(1960) Caravana 27º(1960)	9º 1º(1960)	1		1960 ABC Hispanavox	2016 Rama-Lama
Poesía en Movimiento	Dúo Dinámico	España	3º Caravana 5º (1960) (Americana)	3º	6	2 Inglés	1960 La voz de su amo	2012 Rama-Lama
La Novia	Antonio Prieto	España	4º	6º	14		1961 RCA	2000 Rama-Lama
Moliendo Café	Lucho Gatica	Chile	5º	12º 15º(1962)	14		1961 Odeón	1990 EMI
Greenfields	The Brothers Four	Estados Unidos	6º 33º(1960) Caravana 9º (1960)	14º	10	3 Castellano	1960 Columbia	2015 Rama-Lama
Eres Diferente	Los Cinco Latinos	Argentina	7º 3º(1960)	5º (1960) 19º (1961)	13		1960 CBS Fontana	2000 Rama-Lama
Quisiera Ser	Dúo Dinámico	España	8º	4º 4º (1962)	8		1961 La voz de su amo	2012 Rama-Lama
Exodus	Dúo Dinámico	España	9º Caravana 47º (1961) (americana)	8º	14	6 Inglés	1960 La voz de su amo	2014 Caribe Sound
Tonight my love, tonight	Paul Anka	Estados Unidos	10º	2º	1		1961 ABC Hispanavox	2017 Rama-Lama
The green leaves of summer	The Brothers Four	Estados Unidos	11º Caravana 37º (1960)	7º	11	6 Castellano	1960 Philips	2016 Rama-Lama
Ta grisa Matakia	Aleco Pandas	Grecia	12º 15º (1962)		3	2 Castellano	1961 Belter	
It's now or never	Elvis Presley	Estados Unidos	13º Caravana 4º (1960)	15º	1		1960 RCA	1994 RCA
Adán y Eva	Paul Anka	Estados Unidos	1º(1960) 14º	9º 1º (1960)	6	2 Castellano	1959 ABC Hispanavox	2015 Rama-Lama
Pepe	Shirley Jones	Estados Unidos	15º		10		1960 Colpix Records	
Mari Carmen	Dúo Dinámico	España	16º 4º (1962)	4º 4º (1962)	1		1961 La voz de su amo	2012 Rama-Lama
Blue Moon	The Marcels	Estados Unidos	17º	13º	8		1961 Discophon	2017 Rama-Lama
Are you lonesome tonight	Elvis Presley	Estados Unidos	18º Caravana 47º	5º	1		1961 RCA	2016 Rama-Lama
24000 baci	Adriano Celentano	Italia	19º	11º	12	2	1961 SAAR Zafiro	2011 Rama-Lama
Dance Little girl	Paul Anka	Estados Unidos	20º Caravana 29º		1		1961 ABC Hispanavox	2017 Rama-Lama
Al di la	Luciano Tajoli	Italia	21º		7		1961 Discophon	2011 Rama-Lama
Envidia	Elder Barber	España	22º		5		1960 Hispanavox	2000 Rama-Lama

Enamorada	Lucho Gatica José Guardiola	España	23°	12° 16°	13		1961 EMI Odeón	2007 Rama-Lama
Cariño mío	Vicente Parra	España	24°		1		1961 RCA	
Estando Contigo	Los Cinco Latinos	Argentina	25°	17°	11		1961 CBS Fontana	2003 Rama-Lama
Por dos besos	Anita Traversi	Italia	26°		3		1961 Zafiro	
Michael	The Highwaymen	Estados Unidos	27°	17° (1962)	9		1961 Hispanvox	
Surrender Ríndete	Dúo Dinámico Elvis Presley	Estados Unidos	28°	8° 10°	2	1 Castellano	1961 La voz de su amo	2012 Rama-Lama
Dans le creux de ta main	Robert Jeantal	Francia	29°		10		1961 Philips	2001 Rama-Lama
La Montaña de Imittos	Los Cinco Latinos	Argentina	30°		2		1961 Fontana Philips	2011 Fono-trón
Brigitte Bardot	Jorge Veiga	Brasil	31°	18°	11		1961 Barclay	

TABLA DE IMPACTO DISCOMANÍA 1962

Título	Intérprete	País	Top	Top Venta	Nº de Versiones	Versiones Traducidas	Año de Edición	Última edición
Love me warm and tender	Paul Anka	Estados Unidos	1º	2º	1	1 Castellano	1962 RCA	1981 RCA
A steel guitar and a glass of wine	Paul Anka	Estados Unidos	2º	5º	1	1 Castellano	1962 RCA	1980 RCA
Perdóname	Dúo Dinámico	España	3º	1º	3		1962 La voz de su amo	2012 Rama-Lama
Mari Carmen	Dúo Dinámico	España	4º 16º (1961)	4º 4º (1961)	1		1961 La voz de su amo	2012 Rama-Lama
Dance on little girl	Paul Anka	Estados Unidos	5º 20º (1961) Caravana 29º (1961)		1		1961 ABC Hispavox	2017 Rama-Lama
Moliendo Café	Mina	Italia	6º	15º 12º (1961)	14		1961 Discophon	2006 Ok records
Balada Gitana	Dúo Dinámico	España	7º 5º (1961)		6		1962 La voz de su amo	2016 Warner Music
Et Maintenant	Gilbert Becaud	Francia	8º Caravana 32º	6º	14	6 Castellano	1962 EMI	2010 Rama-Lama
Pretty little Baby	Connie Francis	Estados Unidos	9º	11º			1962 MGM Hispavox	2016 Ahorn
Los cañones de Navarone	Mitch Miller	Estados Unidos	10º		8		1961 Philips	1993 Sony Records
El Tercer hombre	Dúo Dinámico	España	11º	12º	2		1962 La voz de su amo	2012 Rama-Lama
La Balada de la trompeta	Los Cinco Latinos	Italia	12º	8º	6		1962 CBS Fontana	2015 Rama-Lama
I can't stop loving you	Ray Charles	Estados Unidos	13º Caravana 10º		2		1961 ABC Paramount	2009 Warner Music
Kissin' on the phone	Paul Anka	Estados Unidos	14º		3	3 Castellano	1961 ABC Hispavox	1977 Caudal
Ta grisa Matakia	Aleco Pandas	Grecia	15º 12º (1961)		3	2 Castellano	1961 Belter	
Every night	Paul Anka	Estados Unidos	16º		1		1962 RCA	1984 Mirlo
Speedy Gonzales	Pat Boone	Estados Unidos	17º Caravana 19º	19º	12	6 Castellano	1962 Dot Records	1999 Arcade
Lolita Twist	Dúo Dinámico	España	18º	7º			1962 La voz de su amo	2016 Rama-Lama
El organito	Mario Clavel	Argentina	19º				1962 Columbia	
Tonight my love tonight	Paul Anka	Estados Unidos	20º	2º (1961)	7	2 Castellano	1961 ABC Hispavox	2017 Rama-Lama
Cuando calienta el sol	Hermanos Rigual	Cuba	21º		35		1962 RCA	2016 Rama-Lama
Canto de un fracaso	Tonio Areta	España	22º				1962 Hispavox	
Muy joven para amar	Dúo Dinámico	España	23º	12º	5		1961 La voz de su amo	2012 Rama-Lama

Díme por qué	Dúo Dinámico	España	24°	1°	1		1962 La voz de su amo	1994 Círculo de Lectores
Michael	The Highwaymen	Estados Unidos	27°	17° (1962)	9		1961 Hispanavox	
Twist en España	Dúo Juvent's	España	26°		1		1962 Vergara	2016 Rama-Lama
Multiplication	Bobby Darin	Estados Unidos	27°		6	5 Castellano	1961 Atlantic	2005 Rama-Lama
Quisiera Ser	Dúo Dinámico	España	8°	4° 4° (1962)	8		1961 La voz de su amo	2012 Rama-Lama
Tango Italiano	Milva	Italia	29°	13°	15		1962 Cetra Vergara	2015 Rama-Lama
Di papá	José Guardiola y Rosa May	España	30°				1962 La voz de su amo	2007 Rama-Lama
Eso beso	Paul Anka	España	31°		8	8 Castellano	1962 RCA	1980 RCA
Un viejo paraguas	Tonio Areta	España	32°		1		1962 Hispanavox	
Somos Jóvenes	Dúo Dinámico	España	33°		1		1962 La voz de su amo	2011 Parlophone
Hit the road Jack	Ray Charles	Estados Unidos	34° Caravana 6°(1961)		3	1 Castellano	1961 ABC Paramount	2005 Rama-Lama
Dans le creux de ta main	Robert Jeantal	Francia	29°		10		1961 Philips	2001 Rama-Lama
Son Rumores	Antonio Prieto	España	36°		4		1961 RCA	2011 Discos CNR

TABLA DE IMPACTO DISCOMANÍA 1963

Título	Intérprete	País	Top	Top Venta	Nº de Versiones	Versiones Traducidas	Año de Edición	Última edición
Balada gitana	Dúo Dinámico	España	1º	17º	6		1962 La voz de su amo	2009 Odeón
500 Millas	T.N.T	Uruguay	2º Caravana 27º	6º	8	5 Castellano	1963 RCA	2016 Rama Lama
Dame Felicidad	Enrique Guzmán	España	3º	3º	18	2 Inglés	1963 Hispanavox	2015 Rama Lama
Cariñosa	Dúo Dinámico	España	4º	12º	1		1963 La voz de su amo	2012 Rama Lama
Chariot La Tierra	Ennio Sangiusto	Italia	5º	4º	12	9 Castellano 3 Francés	1963 Belter	2012 Rama Lama
Tell Him Dile	The Exciters Luis Aguilé	Estados Unidos	6º Caravana 37º	9º	18	12 Castellano	1963 Emi Odeón	2016 Rama Lama
Amor de Verano	Dúo Dinámico	España	7º	7º			1963 La voz de su amo	2005 Rama Lama
Tous les garçons et les filles	Francoise Hardy	Francia	8º 32º 1964 Caravana	1º	10	6 Castellano	1962 Vogue	2010 Rama Lama
Eso beso	Paul Anka	España	9º 31º (1962)		8	8 Castellano	1962 RCA	1980 RCA
María (West Side Story) A steel guitar and a glass of wine	Andy Williams	Estados Unidos	10º	2º	15		1962 CBS Hispanavox	1983 CBS
El Pecador	Lucho Gatica	Chile	11º 2º (1962)	5º (1962)	1	1 Castellano	1962 RCA	1980 RCA
Crying in the wind	Paul Anka	Estados Unidos	12º	15º	11		1962 EMI Odeón	
Rhythm of the rain	The Cascades/ Sylvie Vartán	Estados Unidos Francia	13º				1963 RCA	
Speedy Gonzales	Pat Boone	Estados Unidos	14º 24º 1964 Caravana 38º 15º	8º	14	10 Castellano 1 Francés	1962 Valiant Records	1993 Divucsa
Perdóname	Dúo Dinámico	España	17º (1962) Caravana 19º (1962)	19º	12	6 Castellano	1962 Dot Records	1999 Arcade
Stasera pago io	Domenico Modugno	Italia	16º 3º	1º (1962)	3		1962 La voz de su amo	2012 Rama Lama
Cuando calienta el sol	Hermanos Rigual	Cuba	17º		10	10 Castellano	1962 Iberofón	2010 Rama Lama
I can't stop loving you	Ray Charles	Estados Unidos	18º 21º		35		1962 RCA	2016 Rama-Lama
Cien Kilos de barro	Enrique Guzmán	España	19º Caravana 10º 1962		2		1961 ABC Paramount	2009 Warner Music
Return to sender	Elvis Presley	Estados Unidos	20º	5º	2	1 Inglés 1 Castellano	1962 Hispanavox	2000 Rama Lama
Every night	Paul Anka	Estados Unidos	21º		5	3 Castellano	1962 RCA	2015 Rama Lama
			22º		1	1 Castellano	1962 RCA	1981 RCA

El partido de futbol	Gelu	España	23°		9	9 Castellano	1963 La voz de su amo	2015 Rama Lama
Se'n va anar	Salomé	España	24°		9		1963 Zafiro	2001 Rama Lama
Limbo rock	Chubby Checker Dúo Dinámico	Estados Unidos España	25°	12°	10	8 Castellano	1963 La voz de su amo	2012 Rama Lama
La Paloma, No More	Elvis Presley	Estados Unidos	26°		5	3 Castellano	1962 RCA	
Sukiyaki	The Blue Diamonds	Indonesia	27° Caravana 39°		11	3 Inglés	1963 Fontana	2014 Rama Lama
Uno per tutte	Tony Renis	Italia	28°		12	10 Castellano	1963 La voz de su amo	2015 Rama Lama
Devil in disguise	Elvis Presley	Estados Unidos	29° Caravana 1°	16°	7	5 Castellano	1963 RCA	1986 Círculo Lectores
Paz	Los T.N.T.	Uruguay	30°				1963 RCA	2016 Rama Lama
She's not you	Elvis Presley	España	31°				1963 RCA	1988 RCA
Pequeño Elefante	Los Pájaros Locos	España	32°		6		1963 Iberofón	2015 Rama Lama
Cúlpale a la Bossa nova	Lita Torelló	España	33°	18°	5		1963 Vergara	2000 Rama Lama
Goodbye cruel world	Mimo y los Jumps	España	34°		2	1 Castellano	1962 Philips	2016 Rama Lama
Say wonderful things	Patti Page	Estados Unidos	35°		1	1 Castellano	1963 Mercury	1999 Sony

TABLA DE IMPACTO DISCOMANÍA 1964

Título	Intérprete	País	Top	Top Venta	Nº de Versiones	Versiones Traducidas	Año de Edición	Última edición
If I had a hammer	Trini López	Estados Unidos	1º Caravana 5º 1963	2º	22	1 Francés 13 Castellano	1964 Reprise Hispanvox	2015 Rama Lama
Tú serás mi Baby	Les Surfs	Madagascar	2º	1º	14	11 Castellano	1964 Festival Hispanvox	2016 Rama Lama
A hard day' night	Los Beatles	Reino Unido	3º	11º	2		1964 EMI	2009 Universal
Ciudad solitaria	Mina	Italia	4º	5º	11	11 Castellano	1964 Belter	2010 Rama Lama
Más	Enrique Guzmán	México	5º Caravana 4º 1963	13º	9	2 Castellano	1964 CBS Hispanvox	2015 Rama Lama
La Mamma	Charles Aznavour	Francia	6º	2º	6	6 Castellano	1964 Columbia	2010 Rama Lama
Tell Him Dile	The Exciters Luis Aguilé	Estados Unidos	7º 6º 1963 Caravana 37º 1963	20º 9º 1963	18	12 Castellano	1963 Emi Odeón	2016 Rama Lama
Lo Español	Dúo Dinámico	España	8º 14º 1965				1964 La voz de su amo	2012 Rama Lama
Ma vie	Alain Barriere	Francia	9º 4º 1965	18º 1963 17º 1963	19	12 Castellano	1964 RCA	2015 Rama Lama
Lo nuestro terminó	Dúo Dinámico	España	10º				1963 La voz de su amo	2012 Rama Lama
Amor de Verano	Dúo Dinámico	España	11º 7º 1963	7º 1963			1963 La voz de su amo	2005 Rama Lama
Non ho l'età per amarti	Gigliola Cinquetti	Italia	12º	9º	13	11 Castellano	1964 RCA	2015 Rama Lama
Cuore	Rita Pavone	Italia	13º	8º	8	8 Castellano	1964 RCA	2010 Rama Lama
Anyone who had a heart	Petula Clark	Estados Unidos	14º	19º	15	12 Castellano	1964 Vogue	1992 Divugsa
Fanny	Luis Aguilé	España	15º	14º	5		1964 EMI Odeón	2016 Rama Lama
Si je chant	Sylvie Vartan	Francia	16º	6º	7	7 Castellano	1964 RCA	
She loves you	Los Beatles	Reino Unido	17º	4º	16	12 Castellano	1963 EMI Odeón	2009 Universal
Constantly La Hiedra	Cliff Richard	Reino Unido	18º		6	6 Castellano	1964 La voz de su amo	
Crying in the wind	Paul Anka	Estados Unidos	19º 13º 1963				1963 RCA	1962 Divucsa
La plus belle pour aller danser	Silvie Vartan	Francia	20º 22º 1965		7	7 Castellano	1964 RCA	1999 Divucsa
Les vendanges de l'amour	Marie Laforet	Francia	21º	12º	5	5 Castellano	1964 Hispanvox	
Ho capito che ti amo	Emilio Pericoli	Italia	22º 37º 1965		12	8 Castellano	1964 Vergara Ricordi	1992 Divucsa

America	Trini López	Estados Unidos	23°		16	16Castellano	1964 Hispavox	2015 Rama Lama
Rhythm of the rain	The Cascades	Estados Unidos	24° 14° 1963 Caravana 38° 1963	8° 1963	14	10 Castellano 1 Francés	1962 Valiant Records	1993 Divucsa
Et pourtant	Charles Aznavour	Francia	25°	17°	9	7 Castellano	1963 Barclay Columbia	2001 EMI
Cada vez	Paul Anka	Estados Unidos	26°		4	4 Castellano	1964 RCA	
Devil in disguise	Elvis Presley	Estados Unidos	27° 26° 1963	16° 1963	7	5 Castellano	1963 RCA	1986 Circulo Lectores
The House of the rising sun	The Animals	Reino Unido	28° 23° 1965 Caravana 16° 1964	19° 1965	19	11Castellano 1Catalán	1964 Columbia	2015 Rama Lama
Sapore di sale	Gino Paoli	Italia	29°	7°	17	17Castellano	1964 RCA	2016 Rama Lama
Nunca me acostumbraré	Dúo Dinámico	España	30°		7	4 Castellano	1964 La voz de su amo	2004 EMI
Paz	Los T.N.T.	Uruguay	31° 30° 1963				1963 RCA	2016 Rama Lama
Tous les garçons et les filles	Francoise Hardy	Francia	32° 8° 1963 Caravana 9° 1963	1° 1963	10	6 Castellano	1962 Vogue	2010 Rama Lama
Mantilla Española	Enrique Guzmán	México	33°		2		1963 Hispavox	1998 Rama Lama
Dame Felicidad	Enrique Guzmán	España	34° 3° 1963	3° 1963	18	2 Inglés	1963 Hispavox	2015 Rama Lama
I want to hold to hand	Beatles	Reino Unido	35° Caravana 30°		5	2 Castellano	1964 EMI Odeón	2000 Universal
Tombe la neige	Adamo	Francia	36° 30° 1965		9	9 Castellano	1964 La voz de su amo	2015 Rama Lama

TABLA DE IMPACTO DISCOMANÍA 1965

Título	Intérprete	País	Top	Top Venta	Nº de Versiones	Versiones Traducidas	Año de Edición	Última Edición
Esos ojitos Negros	Dúo Dinámico	España	1º	7º	3		1965 La voz de su amo	2012 Rama Lama
Flamenco	Los Brincos	España	2º	5º	9		1965 Novola Zafiro	2011 Rama Lama
Il Mondo	Jimmy Fontana	Italia	3º 6º 1966	9º 17º 1966	23	21Castellano	1965 RCA	2017 Rama Lama
Ma vie	Alain Barriere	Francia	4º 9º 1964	17º 1964 18º 1963	19	12Castellano	1964 RCA	2015 Rama Lama
Downtown	Petula Clark	Reino Unido	5º Caravana 47º 1965	3º	24	17Castellano	1964 Hispanvox Vogue	2009 SOFA
Poupee de cire, poupee de son	France Gall	Francia	6º	2º	11	10Castellano	1965 Philips	2002 Rama Lama
Baila la Pulga	Los Brincos	España	7º		1		1965 Novola Zafiro	2011 Rama Lama
Borracho	Los Brincos	España	8º	6º	2		1965 Novola Zafiro	2016 Rama Lama
Sola	Los Brincos	España	9º 15º 1966	6º	1		1965 Novola Zafiro	2011 Rama Lama
La Luna y el Toro	Mikaela	España	10º	14º	22		1965 Novola Zafiro	
Help!	Los Beatles	Reino Unido	11º 10º 1966	12º	3	2 Castellano	1965 EMI Odeón	2015 Universal
A hard day's night	Los Beatles	Reino Unido	12º	16º	1		1964 EMI Odeón	2015 Universal
La Yenka	Johnny and Charley	España	13º	1º	13		1964 Hispanvox	2016 Rama Lama
Lo Español	Dúo Dinámico	España	14º 8º 1964				1964 La voz de su amo	2012 Rama Lama
Ticket to ride	Los Beatles	Reino Unido	15º		6	4 Castellano	1965 EMI Odeón	2015 Universal
Sábado y Domingo	Luis Aguilé	Argentina	16º		1		1965 EMI Odeón	
Io che non vivo senza di te	Pino Donaggio	Italia	17º	11º	17	14Castellano 2 Inglés	1965 La voz de su amo	2017 Rama Lama
Chica ye yé	Conchita Velasco	España	18º	4º	6		1965 Belter	2016 Rama Lama
Me lo dijo Pérez	Karina	España	19º	13º	17		1965 Hispanvox	2006 Rama Lama
Vamos a la cama	Chavalitos TV	España	20º				1965 Zafiro	2014 Divucsa
Si chiama Maria	Pino Donaggio	Italia	21º		14		1965 La voz de su amo	
La plus belle pour aller danser	Silvie Vartan	Francia	22º 20º 1964		7	7 Castellano	1964 RCA	1999 Divucsa
The House of the rising sun	The Animals	Reino Unido	23º 28º 1964 Caravana 16º 1964	19º	19	11Castellano 1Catalán	1964 Columbia	2015 Rama Lama

El Cochecito	Los Brisk	España	24° 17° 1966		4		1965 Belter	
La Verdad	Dúo Dinámico	España	25°		7	2 Italiano	1965 La voz de su amo	2012 Rama Lama
I should have known better	Los Beatles	Reino Unido	26° Caravana 25° 1964	16°	5	3 Castellano	1964 EMI Odeón	2015 Universal
I feel fine	Los Beatles	Reino Unido	27°		2	1 Castellano	1964 EMI Odeón	2015 Universal
Che m'importa del mundo	Rita Pavone	Italia	28°		6	6 Castellano	1964 RCA	2001 RCA
¿Qué harás?	Lita Torelló	España Italia	29°		6	5 Castellano	1964 Vergara	2000 Rama Lama
Tombe la neige	Adamo	Francia	30° 36° 1964		9	9 Castellano	1964 La voz de su amo	2015 Rama Lama
Pater Aleluya	Tito Mora	España	31°				1964 RCA	
Venecia sin ti	Charles Aznavour	Francia	32°	8°	9	9 Castellano	1964 Columbia Barclay	1995 EMI
Se piangi se ridi	Bobby Solo	Italia	33°		12	7 Castellano	1965 Vergara Ricordi	2017 Rama Lama
El amor	Gelu	España	34°		11		1965 La voz de su amo	2003 Rama Lama
Fuego en mi corazón	Dúo Dinámico	España	35°				1965 La voz de su amo	2012 Rama Lama
Qué bueno, Qué bueno	Conchita Bautista	España	36°		4		1965 Belter	2005 Rama Lama
Ho capito che ti amo	Emilio Pericoli	Italia	37° 22° 1964		12	8 Castellano	1964 Vergara Ricordi	1992 Divucsa
N' avoue jamais	Guy Gardel	Francia	38°	10°			1965 Hispavox	
Goldfinger	Shirley Bassey	Estados Unidos	39° Caravana 20° 1965		8	4 Castellano	1965 La voz de su amo	1992 Liberty
It's no unusual	Tom Jones	Reino Unido	40° Caravana 23° 1965		8	7 Castellano	1965 DECCA	2007 Universal
Linda chica	Los Pekenikes	España	41°		8	5 Castellano	1965 Hispavox	2011 EMI
Hello Dolly	Louis Armstrong	Estados Unidos	42°		4		1964 Vergara	1993 MCA
La Escoba	Los Sirex	España	43°	20°	4		1965 Vergara	2016 Rama Lama

TABLA DE IMPACTO DISCOMANÍA 1966

Título	Intérprete	País	Top	Top Venta	Nº de Versiones	Versiónes Traducidas	Año de Edición	Última edición
Yo soy aquel	Raphael	España	1º	1º	8		1966 Hispavox	2008 Rama Lama
Yesterday	Los Beatles	Reino Unido	2º Caravana 26º 1965	14º	16	9 Castellano	1965 EMI Odeón	2015 Universal
Juanita Banana	Luis Aguilé	Argentina	3º	5º	13		1965 La voz de su amo	2016 Rama Lama
El Olé	Dúo Dinámico	España	4º		3		1965 La voz de su amo	
Aline	Christophe	Francia	5º	4º	15	12 Castellano	1965 Hispanavox	1992 BCN
Il Mondo	Jimmy Fontana	Italia	6º 3º 1965	17º 9º 1965	23	21 Castellano	1965 RCA	2017 Rama Lama
Mejor	Los Brincos	España	7º	7º	2		1966 Novola Zafiro	2016 Rama Lama
Michelle	Los Beatles	España	8º	10º	8	5 Castellano	1966 EMI Odeón	2015 Universal
These bootss are made for walkin'	Nancy Sinatra	Estados Unidos	9º	2º	5	3 Castellano	1966 Hispanavox	1991 Perfil
Help!	Los Beatles	Reino Unido	10º 11º 1965	12º 1965	3	2 Castellano	1965 EMI Odeón	2015 Universal
Capri c'est fini	Herve Villard	Francia	11º	6º	28	18 Castellano 7 Catalán	1965 Mercury	2016 Rama Lama
Nessuno mi puo giudicare	Caterina Casselli	Italia	12º	8º	7	7 Castellano	1965 Hispanavox	2003 DRO Atlantic
Tú me dijiste adiós	Los Brincos	España	13º		2		1965 Novola Zafiro	2011 Rama Lama
Cuanto más lejos estoy	Dúo Dinámico	España	14º		2		1965 La voz de su amo	2013 Warner Music
Sola	Los Brincos	España	15º 9º 1965	6º 1965	1		1965 Novola Zafiro	2011 Rama Lama
El pequeño tamborilero	Raphael	España	16º	15º	16	5 Inglés	1965 Hispanavox	2000 Rama Lama
El Cochecito	Los Brisk	España	17º 24º 1965		4		1965 Belter	
Maldita	Los dos Españoles	España	18º		5		1966 Fontana	
19th Nervous Breakdown	Rolling Stones	Reino Unido	19º		2	1 Castellano	1966 DECCA	2002 ABKCO Records
Las Marionetas	Christophe	Francia	20º		1		1966 Hispanavox	
Acompáñame	Rocío Durcal	España	21º		5		1965 Philips	2014 Legacy
La Boheme	Charles Aznavour	Francia	22º		2	2 Castellano	1965 Columbia	2001 EMI
Il Silenzio	Roy Etzel	Italia	23º	12º	13	9 Castellano	1965 Belter	

Day Tripper	Los Beatles	Reino Unido	24°		2	2 Castellano	1966 EMI Odeón	2015 Universal
Black is Black	Los Bravos	España			6		1966 Columbia	2016 Rama Lama
Hilo de Seda	Los Pekenikes	España					1966 Hispavox	2016 Rama Lama

ANEXO 2. Tabla de Impacto de *Caravana Musical* en la Industria Discográfica

TABLA DE IMPACTO CARAVANA 1960

Título	Intérprete	País	Top Caravana	Top Ventas España	Edición Original	Primera Edición España
Tell Laura I love Her	Ray Peterson	Estados Unidos	1º		1960 RCA	1962 Version Rockyn Boys
Alley hoop	Dante and the evergreens	Estados Unidos	2º		1960 Madison Records	
Itsy bitsy teenie weenie yellow polka to dot bikini	Brian Hyland	Estados Unidos	3º		1960 Kapp Record	1963 Columbia
It's now o never	Elvis Presley	Estados Unidos	4º	8 1960 15 1961	1960 RCA Victor	1960 RCA
Save the last dance for me	The Drifters	Estados Unidos	5º		1960 Atlantic	1960 Belter
New Orleans	US Bonds	Estados Unidos	6º		1960 Legrand Records	1961 Discophon
Everybody somebody's fool	Connie Francis	Estados Unidos	7º		1960 MGM	1960 Hispavox
Swingin' school Bobby Ridell	Bobby Ridell	Estados Unidos	8º		1960 Cameo	
Greenfields	The Brothers Four	Estados Unidos	9º	14º1961	1960 Columbia	1960 Philips
He'll have to stay	Jeannie Black	Estados Unidos	10º		1960 Capitol Records	
Only the Lonely (know I how a feel)	Roy Orbison	Estados Unidos	11º		1960 Monument	1961 Columbia
I'm Sorry	Brenda Lee	Estados Unidos	12º		1960 DECCA	1960 Brunswick
Good Timmin'	Jimmy Jones	Estados Unidos	13º		1960 Polydor	1961 MGM
Please Don't Tease	Cliff Richard	Reino Unido	14º		1960 Columbia	1960 Emi
Comanche (The Brave Horse)	Johnny Horton	Estados Unidos	15º		1960 Columbia	1961 Philips
I Just go for you	Jimmy Jones	Estados Unidos	16º		1960 MGM	1961 Hispavox
I want to be wanted	Brenda Lee	Estados Unidos	17º		1960 DECCA	1960 Hispavox
You mean everything to me	Neil Sedaka	Estados Unidos	18º		1960 RCA	1962 RCA
Burning bridges	Jack Scott	Estados Unidos	19º		1960 Top Rank	1962 Discophon
He'll have to go	Jim Reeves	Estados Unidos	20º		1959 RCA Victor	

Walk, don't run	The Ventures	Estados Unidos	21°		1960 Dolton Records	1961 Columbia
Cathy's clown	The Everly Brothers	Estados Unidos	22°		1960 Warner	1960 Fontana Philips
Because they're young	Duane Eddy	Estados Unidos	23°		1960 Jamie	1962 Columbia
Paper Roses	Anita Bryant	Estados Unidos	24°		1960 Carlton	
You talk too much	Joe Jones	Estados Unidos	25°		1960 Roulette	1961 Roulette
Mission Bell	Donnie Brooks	Estados Unidos	26°		1960 Era Records	1967 Versión Proby Liberty
My Home Town	Paul Anka	Estados Unidos	27° Discomanía 24°	1°	1960 ABC Paramount	1960 Hispavox ABC
Love you so	Ron Holden with the Thunderbirds	Estados Unidos	28°		1959 Donna	
Train of love	Annette Funicello	Estados Unidos	29°		1960 Buena Vista Records	
Mule skinner Blues	The Fendermen	Estados Unidos	30°		1960 Soma	196 Versión Tony and Charlie
Mister Custer	Larry Verne	Estados Unidos	31°		1960 Era Records	
The way of a clown	Teddy Randazzo	Estados Unidos	32°		1960 ABC Paramount	
Itsy bitsy teenie weenie yellow polka to dot bikini	Buddy Rackett	Estados Unidos	33°		1960 Decca	
Ding a ling	Bobby Rydell	Estados Unidos	34°		1960 Cameo	
Dreamin'	Johnny Burnette	Estados Unidos	35°		1960 Liberty	1961 Columbia
Hello young lovers	Paul Anka	Estados Unidos	36°		1960 ABC	1960 Hispavox ABC
The green leaves of summer	The Brothers Four	Estados Unidos	37°	7° 1961	1960 Columbia	1960 Philips
So sad (to watch good Love go Bad)	The Everly Brothers	Estados Unidos	38°		1960 Warner	1962 Warner
Blue Angel	Roy Orbison	Estados Unidos	39°		1960 Monument	1961 Columbia
Three steps to heaven	Eddie Cochran	Estados Unidos	40°		1960 Liberty	1961 Columbia
I love you in the same old way	Paul Anka	Estados Unidos	41°		1960 ABC	
That's all you gotta do	Brenda Lee	Estados Unidos	42°		1960 DECCA	1960 Brunswick Hispavox

Stuck on you	Elvis Presley	Estados Unidos	43°		1960 RCA Victor	1960 RCA Victor
Volare	Bobby Rydell	Estados Unidos	44°		1960 Cameo	1960 Version Domenico Modugno
Please help me	Hank Locklin	Estados Unidos	45°		1960 RCA Victor	
Theme from the apartment	Ferrante and Teicher	Estados Unidos	46°		1960 United Artist	
My heart has a mind of its own	Connie Francis	Estados Unidos	47°		1960 MGM	1961 Hispavox
Night	Jackie Wilson	Estados Unidos	48°		1960 Brunswick	
Look For a Star	Garry Miles	Estados Unidos	49°		1960 Liberty	
Yes sir That's my Baby		Estados Unidos	50°		1960 Imperial	1959 Versión Catch a Catch Concurso Jóvenes Universitarios

TABLA DE IMPACTO CARAVANA 1961

Título	Intérprete	País	Top Caravana	Top Ventas	Edición Original	Primera Edición España
Pony Time	Chubby Checker	Estados Unidos	1°		1960 Parkway	1961 La voz de su amo
Runaway	Del Shannon	Estados Unidos	2°		1961 Big Top	1963 Columbia
Stand by me	Ben E. King	Estados Unidos	3°		1961 Atco	1962 Versión Adriano Celentano
Moon River	Jerry Butler	Estados Unidos	4°		1961 Vee Jay Records	1962 Versión Duane Eddy
Poetry in motion	Johnny Tillotson	Estados Unidos	5° Discomanía 3° 1961	3° Dúo Dinámico	1960 Cadence	1960 Hispavox
Hit the road Jack	Ray Charles	Estados Unidos	6° Discomanía 34° 1962		1961 ABC Paramount	1962 Hispavox ABC
Let's twist again	Chubby Checker	Estados Unidos	7°	16° 1962 Versión Johnny Hallyday	1961 Parkway	1961 Versión Marino Marini
High voltage	Johnny and the Hurricanes	Estados Unidos	8°		1961 London Records	1963 Columbia London
See about me	Don Covay and the Goodtimers	Estados Unidos	9°		1961 Atlantic	1967 Versión The Supremes
Runaround Sue	Dion	Estados Unidos	10°		1961 Laurie	1962 Versión Los Pekenikes
Will you love me Tomorrow	The Shirelles	Estados Unidos	11°		1960 Scepter	1961 Discophon
Walk right back	The Everly Brothers	Estados Unidos	12°		1961 Warner	1961 Warner
North to Alaska	Johnny Horton	Estados Unidos	13°		1960 Columbia	1961 Philips
A Hundred pounds of clay	Gene McDaniels	Estados Unidos	14° Discomanía 20°	5° 1963 Versión Enrique Guzmán	1960 Liberty	1961 Versión Richard Antony (Francés)
Moody River	Pat Boone	Estados Unidos	15°		1961 Dot Records	1961 Columbia
Quarter to three	Garry U.S. Bonds	Estados Unidos	16°		1961 Legrand	1961 Discophon
Calendar girl	Neil Sedaka	Estados Unidos	17°		1961 RCA	1961 RCA
Pretty little angel eyes	Curtis Lee	Estados Unidos	18°		1961 London	1961 Iberofón
Are you lonesome tonight	Elvis Presley	Estados Unidos	19° Discomanía 19°	5°	1961 RCA Victor	1961 RCA Victor
Who put the bomb	Barry Mann	Estados Unidos	20°		1961 Paramount	1961 Hispavox

Let the sunshine in	Teddy Randazzo	Estados Unidos	21°		1961 ABC	
Hats off to Larry	Del Shannon	Estados Unidos	22°		1961 Big Top	1962 Versión Clint Webster
God, country and my baby	Johnny Burnette	Estados Unidos	23°		1961 Liberty	
Barbara Ann	The Regents	Estados Unidos	24°		1961 Gee	1962 Versión de The Beach Boys
Sea of Heartbreak	Don Gibson	Estados Unidos	25°		1961 RCA	1962 Versión de Leroy Van Dick
Johnny Remember me	John Leyton	Gran Bretaña	26°		1961 Top Rank	
Running Scared	Roy Orbison	Estados Unidos	27°		1961 Monument	1963 Columbia
Molly-o	Johnny and the Hurricanes	Estados Unidos	28°		1960 Big Top	1961 Columbia
Dance on little girl	Paul Anka	Estados Unidos	29° Discomanía 21		1961 ABC Paramount	1961 Hispavox ABC
Dedicated to the one I love	The Shirelles	Estados Unidos	30°		1959 Excepter	1961 Discophon
Stay (just a little bit longer)	Maurice Williams and the Zodiacs	Estados Unidos	31°		1960 Herald	1964 Belter
Ebony Eyes	The Everly Brothers	Estados Unidos	32°		1961 Warner	1961 Warner
Portrait of my love	Steve Lawrence	Estados Unidos	33°		1961 United Artist	1961 Hispavox
Model girl	Johnny Mastro	Estados Unidos	34°		1961 Coed	
Without you	Johnny Tillotson	Estados Unidos	35°		1961 Cadence	
Raindrops	Dee Clark	Estados Unidos	36°		1961 Vee Jay	1961 Versión de Doug Fowlkes
Hear what I say	Junior Lewis	Estados Unidos	37°		1961 Columbia	
A wonder like you	Ricky Nelson	Estados Unidos	38°		1961 Imperial	1962 Polydor
Pretty, pretty girl (the new beat)	The Timetones	Estados Unidos	39°		1961 Lost Nite	
Silver City	The Ventures	Estados Unidos	40°		1961 Dolton	
Take good care of my baby	Bobby Vee	Estados Unidos	41°		1961 Liberty	1961 Columbia
I'm comin' on back to you	Jackie Wilson	Estados Unidos	42°		1961 Brunswick	
What'd I say	Jerry Lee Lewis	Estados Unidos	43°		1961 Sun Records	1960 Versión Ray Charles
Old Smokie	Johnny and the Hurricanes	Estados Unidos	44°		1961 London	1961 Columbia

Lonely Teenager	Dion	Estados Unidos	45°		1960 Laurie	1961 Discophon
I'm gonna Knock on your door	Eddie Hodges	Estados Unidos	46°		1961 Cadence	1961 Hispavox
Theme from Exodus	Ferrante and Teicher	Estados Unidos	47°	8° Versión del Dúo Dinámico	1961 United Artist	1961 Versión del Dúo Dinámico
I wanna love my life away	Gene Pitney	Estados Unidos	48°		1960 Musicor	1961 Hispavox
Wonderland by night	Bert Kaempfert	Estados Unidos	49°		1960 DECCA	
Mother in law	Ernie K-Doe	Estados Unidos	50°		1961 Minit	

TABLA DE IMPACTO CARAVANA 1962

Título	Intérprete	País	Top Caravana	Top Ventas	Edición Original	Primera Edición España
The young ones	Cliff Richard	Reino Unido	1°	10°	1962 Columbia	1962 La voz de su amo
Last Night was made for love	Billy Fury	Reino Unido	2°		1962 DECCA	1962 Columbia DECCA
Johnny Angel	Shelley Fabares	Estados Unidos	3°		1961 Colpix	1962 Discophon
Hey little girl	Del Shannon	Estados Unidos	4°		1961 Big Top	1962 Columbia
Tonight	Eddie Fisher	Estados Unidos	5°		1961 Seven Arts	1962 Versión de Johnny Mathis
Speedy Gonzales	Pat Boone	Estados Unidos	6° Discomanía 22° 1962	19° 1962 13° 1963	1962 Dot Records	1962 Columbia
Where have all the flowers gone?	The Kingston Trio	Estados Unidos	7°		1961 Capitol	1962 Capitol
Go away Little girl	Steve Lawrence	Estados Unidos	8°		1962 Columbia	1963 Versión Alan Wade
Tower of strength	Tower of strength	Estados Unidos	9°		1961 Liberty	1962 Liberty
I can't Stop Loving you	Ray Charles	Estados Unidos	10° Discomanía 13° 1962 19° 1963		1961 Ray Charles	1962 Ray Charles
Above the Stars	Mr Acker	Estados Unidos	11°		1962 Bilk	
Telstar	The Tornados	Estados Unidos	12°		1962 DECCA	1962 Columbia
Do you want to Dance?	Cliff Richard	Reino Unido	13°		1962 EMI	1962 La voz de su amo
The Lion Sleeps Tonight	The Tokens	Estados Unidos	14°		1961 RCA Victor	1962 Versión Marionetas de Herta Franklin (castellano)
Nut rocker	B.Bumble and the Stingers	Estados Unidos	15°		1962 Rendezvous	1962 Stateside
All alone am I	Brenda Lee	Estados Unidos	16°		1962 DECCA	1963 Brunswick
The Man who shot Liberty Valance	Gene Pitney	Estados Unidos	17°		1962 United Artist	1962 Hispavox
Come back silly girl	The Lettermen	Estados Unidos	18°		1962 Capitol	1962 Capitol
A girl has to know	The G-Clefs	Estados Unidos	19°		1962 Terrace Records	

Crying in the rain	The Everly Brothers	Estados Unidos	20°		1961 Warner Bros	1963 Warner Bros
Shout Part 1	Joey Dee and the Starlites	Estados Unidos	21°		1962 Roulette	1964 Versión de Peppino di Capri
The Loco Motion	Little Eva 1962	Estados Unidos	22°		1962 Dimension	1963 Columbia
Walk on by	Leroy van Dike	Estados Unidos	23°		1961 Mercury	1962 Johnny Burnette
She said she wants to Dance	Bobby Freeman	Estados Unidos	24°		1962 Josie	
Let there be drums	Sandy Nelson	Estados Unidos	25°		1961 Imperial	
The Twist (sweet dream)	Ernie Freeman	Estados Unidos	26°		1962 Imperial	
Palysades Park	Freddy Cannon	Estados Unidos	27°		1962 Swan	1962 Stateside
What's your name	Don and Juan	Estados Unidos	28°		1961 Big Top	
The wah watusi	The Orlons	Estados Unidos	29°		1962 Cameo	1963 Hispavox
Theme from dr. Kildare	Richard Chambelain	Estados Unidos	30°		1962 MGM	1963 MGM
What kind of love is this	Joey Dee and the Starlithers	Estados Unidos	31°		1962 Roulette	1962 Roulette
Et Maintenant	Gilbert Becaud	Francia	32° Discomanía 8° 1962	6° 1962 11° 1963	1962 La voix de son maître	1962 La voz de su amo
Come outside	Mike Sarne	Estados Unidos	33°		1962 Parlophone	1962 EMI
Sheila	Tommy Roe	Estados Unidos	34°		1962 ABC	1962 ABC
Breaking up is hard to do	Neil Sedaka	Estados Unidos	35°		1962 RCA	1962 RCA (castellano)
Stranger on the shore	Mr. Acker Bilk	Estados Unidos	36°		1961 Columbia	1962 Versión de Michael London
I remember you	Frank Ifield	Estados Unidos	37°		1962 Columbia	1962 Columbia
Sherry	The Four Seasons	Estados Unidos	38°		1962 Vee Jay	1963 Stateside
Having a party	Sam Cooke	Estados Unidos	39°		1962 RCA Victor	

Wonderful land	The Shadows	Reino Unido	40°		1962 Columbia	1962 Columbia
Lonely city	John Leyton	Reino Unido	41°		1962 His master 's voice	
A room without windows	Steve Lawrence	Estados Unidos	42°		1962 Columbia	1962 Columbia
Duke of Earl	Gene Chandler	Estados Unidos	43°		1961 Vee Jay	
He's a rebel	The Crystals	Estados Unidos	44°		1962 Philles Records	1963 Columbia
Turn around look at me	Glen Campbell	Estados Unidos	45°		1961 Crest	1962 Versión de The Lettermen
Peppermint Twist Part 1	Joey Dee and the Starlites	Estados Unidos	46°		1962 Roulette	1962 Roulette
Happy birthday sweet sixteen	Neil Sedaka	Estados Unidos	47°		1961 RCA Victor	
Let me in	The Sensations	Estados Unidos	48°		1961 Argo Records	
Be a leader	Lloid Price	Estados Unidos	49°		1962 ABC Paramount	
She cried	Jay and the Americans	Estados Unidos	50°		1962 United Artist	1962 Hispavox

TABLA DE IMPACTO CARAVANA 1963

Título	Intérprete	País	Top Caravana	Top Ventas	Edición Original	Edición España
You're the Devil in disguise	Elvis Presley	Estados Unidos	1° Discomanía 29°	16°	1963 RCA Victor	1963 RCA Victor
Young wings can fly	Ruby and the Romantics	Estados Unidos	2°		1963 Kapp Records	
Easier said than done	The Essex	Estados Unidos	3°		1963 Roulette	
More (Theme from the film Mondo Cane)	Kai Winding	Estados Unidos	4°	13° 1964	1963 Verve	1963 La voz de su amo
If I had a hammer	Trini López	Estados Unidos	5° Discomanía 1° 1964	3° 1964	1963 Reprise	1964 Hispavox Reprise
A love so fine	The Chiffons	Estados Unidos	6°		1963 Laurie	
Deep Purple	Nino Tempo and April Stevens	Estados Unidos	7°		1963 ATCO	1963 Belter
So much in love	The Tymes	Estados Unidos	8°		1963 Parkway	1963 Hispavox Cameo
Tous les Garçons et les filles	Francoise Hardy	Francia	9° Discomanía 8° 1963 32° 1964	1°	1962 Vogue	1962 Hispavox Vogue
Foolish little girl	The Shirelles	Estados Unidos	10°		1963 Escepter Records	
It's all in the gam	Cliff Richard	Reino Unido	11°		1963 Columbia	1959 Ricky Nelson
First love never dies	Frankie Avalon	Estados Unidos	12°		1963 Chancellor	1963 Hispavox Chancellor
One more town	The Kingston trio	Estados Unidos	13°		1963 Capitol	1963 Capitol
Hello Stranger	Barbara Lewis	Estados Unidos	14°		1963 Atlantic	1963 Belter
If you wanna be happy	Jimmy Soul	Estados Unidos	15°		1963 SPQR	1963 Versión de Claude Francoise
Forget him	Bobby Rydell	Estados Unidos	16°		1963 Cameo	1963 Hispavox Cameo
Fools rush in	Ricky Nelson	Estados Unidos	17°		1963 Brunswick	1964 Hispavox Brunswick
String Along	Ricky Nelson	Estados Unidos	18°		1963 DECCA	1963 Hispavox Brunswick
It isn't there	George Maharis	Estados Unidos	19°		1963 Epic	
Make the world go away	Timi Yuro	Estados Unidos	20°		1963 Liberty	

Don't wait too long	Tony Bennett	Estados Unidos	21°		1963 Columbia	
Surfer girl	The Beach Boys	Estados Unidos	22°		1963 Capitol	1963 Capitol
The end of the world	Skeeter Davis	Estados Unidos	23°		1962 RCA	1963 RCA
Without love (there is nothing)	Ray Charles	Estados Unidos	24°		1963 ABC	
Can't get used to losing you	Andy Williams	Estados Unidos	25°		1963 Columbia	1963 CBS
That's how heartaches are made	Baby Washington	Estados Unidos	26°		1963 Sue Records	
500 Miles	Peter Paul and Mary	Estados Unidos	27° Discomanía 2°	6°	1962 Warner Bross	1963 Versión de Los T.N.T. (castellano)
What will Mary say	Johnny Mathis	Estados Unidos	28°		1963 CBS	
The night has a Thousand eyes	Bobby Vee	Estados Unidos	29°		1963 Liberty	
My Dad	Paul Peterson	Estados Unidos	30°		1963 Colpix	
Bobby's girl	Marcie Blaine	Estados Unidos	31°		1963 Laurie	1963 Versión de Bobby Ridell
Lovers by night, strangers by day	The Fleetwoods	Estados Unidos	32°		1962 Dolton	
Rain from the skies	Adam Wade	Estados Unidos	33°		1963 Epic	1963 La voz de su amo
Our winter love	Bill Pursell	Estados Unidos	34°		1962 Columbia	
Hey Paula	Paul and Paula	Estados Unidos	35°		1962 Philips	1963 Philips
You can't sit down	The Dovells	Estados Unidos	36°		1963 Parkway	1963 Versión de Bill Doggett
Tell Him	The Exciters	Estados Unidos	37° Discomanía 6°	9° Versión Luis Aguilé	1963 United Artist	1963 Hispavox United Artist
Rhythm of the rain	The Cascades	Estados Unidos	38° Discomanía 14° 1963 24° 1964	8°	1962 Valiant	1963 Warner Bross
Sukiyaki	Kyu Sakamoto	Estados Unidos	39° Discomanía 27°		1963 Columbia	1963 Versión de Blue Diamonds (Castellano)

Walk like a Man	The Four Seasons	Estados Unidos	40°		1963 Vee Jay Records	1963 Stateside
Diamonds	Jet Harris and Tony Meehan	Reino Unido	41°		1963 DECCA	1963 Columbia DECCA
Mecca	Gene Pitney	Estados Unidos	42°		1963 Stateside	1964 Hispavox United Artist
She'll never know	Brenda Lee	Estados Unidos	43°		1963 DECCA	
Then he kissed me	The Crystals	Estados Unidos	44°		1963 Philles Records	
Don't be afraid, little darlin'	Steve Lawrence	Estados Unidos	45°		1963 Columbia	
Blue Velvet	Bobby Vinton	Estados Unidos	46°		1963 Epic	1963 Franck Pourcel
Mean woman blues	Roy Orbison	Estados Unidos	47°		1963 Monument	
Leave me now	Matt Monro	Reino Unido	48°		1963 Parlophone	
Don't try to fight it, baby	Eydie Gorme	Estados Unidos	49°		1963 Columbia	1963 Hispavox CBS
Love me tender	Richard Chamberlain	Estados Unidos	50°		1962 MGM	1956 Versión de Elvis Presley

TABLA DE IMPACTO CARAVANA 1964

Título	Intérprete	País	Top Caravana	Top Ventas	Edición Original	Edición España
Turn Around	Dick and Dee Dee	Estados Unidos	1º		1963 Warner Bross	1966 Versión de Sony and Cher
Im gonna be strong	Gene Pitney	Estados Unidos	2º		1964 Musicor	
Since I Fell for you	Lenny Welch	Estados Unidos	3º		1964 Columbia	1977 Versión de Hodges, James and Smith
California Sun	The Rivas	Estados Unidos	4º		1963 Riviera Records	1961 Doug Fowlkes
Suspicion	Terry Stafford	Estados Unidos	5º		1964 Crusaled Records	1964 Versión de Elvis Presley
Welcome to my word	Jim Reeves	Estados Unidos	6º		1964 RCA	1963 Versión de Ricky Henderson
I can't stop talking about you	Steve and Eydie	Estados Unidos	7º		1963 Columbia	
The story of three loves	Duane Eddy	Estados Unidos	8º		1963 RCA	1963 RCA
You're my world	Cilla Black	Reino Unido	9º		1964 Parlophone	1964 EMI Odeón
Sugar and spice	The Searchers	Reino Unido	10º		1963 Pye	1964 Pye RCA
Ebb Tide	Lenny Welch	Estados Unidos	11º		1962 Cadence	1958 Versión de Bob Haymes
Gonna get along without you now	Skeeter Davis	Estados Unidos	12º		1964 RCA Victor	
Nobody I know	Peter and Gordon	Reino Unido	13º		1964 Columbia	1965 Columbia
The Carpetbaggers	Henry Jerome	Estados Unidos	14º		1964 DECCA	
On the street where you live	Andy Williams	Estados Unidos	15º		1964 CBS	1966 CBS
The House of the rising sun	The Animals	Estados Unidos	16º Discomanía 28º 1964 23º 1965	19º 1965	1964 Columbia	1964 La voz de su amo
I only want to be with you	Dusty Springfield	Reino Unido	17º		1964 Philips	1964 Philips
I want you to meet my baby	Eydie Gorme	Estados Unidos	18º		1964 Columbia	
Au coeur de l'automne	Marie Laforet	Francia	19º		1963 Festival	1964 Hispavox Festival

The little old lady from Pasadena	Jan and Dean	Estados Unidos	20°		1964 Liberty	
Do wah diddy diddy	Manfred Mann	Reino Unido	21°		1964 Ascot Record	1964 La voz de su amo
Ringo's Theme (this boy)	George Martin and his orchestra	Reino Unido	22°		1964 Parlophone	1964 Versión de The Beatles
People	Barbra Streisand	Estados Unidos	23°		1964 Columbia	1964 CBS
I wouldn't trade you for the world	The Bachelors	Irlanda	24°		1964 DECCA	1964 Columbia
I should have known better	The Beatles	Reino Unido	25° Discomanía 26° 1965	16° 1965	1964 EMI Odeón	1964 EMI Odeón
We'll sing in the sunshine	Gale Garnett	Estados Unidos	26°		1964 RCA Victor	1964 RCA Victor
Washington Square	Ames Brothers	Estados Unidos	27°		1964 Epic	1964 Versión de Los Flaps (Castellano)
My heart belongs to only you	Bobby Vinton	Estados Unidos	28°		1964 Epic	
Whispering	Nino Tempo and April Stevens	Estados Unidos	29°		1963 ATCO	1964 Belter
I want to hold your hand	The Beatles	Reino Unido	30° Discomanía 35°		1964 EMI Odeón	1964 EMI Odeón
Tell me why	Bobby Vinton	Estados Unidos	31°		1964 Epic	
I rise, I fall	Johnny Tillotson	Estados Unidos	32°		1964 MGM	1964 Versión de Ricky Nelson
Goodbye boys goodbye	Jay and the Americans	Estados Unidos	33°		1964 United Artist	1964 Hispavox United Artist
Let me get close to you	Skeeter Davis	Estados Unidos	34°		1964 RCA Victor	
Mr Lonely	Bobby Vinton	Estados Unidos	35°		1964 Epic	1965 Epic
Love with a proper stranger	Jack Jones	Estados Unidos	36°		1964 Kapp	1964 Vergara
You don't have to be a baby to cry	The Caravelles	Estados Unidos	37°		1963 DECCA	
Reach out for me	Dionne Warwick	Estados Unidos	38°		1964 Scepter	1965 Fontana
Blowin' in the wind	Stan Getz	Estados Unidos	39°		1964 Verve	1964 Versión de Nina y Frederik

Whenever he holds you	Bobby Goldsboro	Estados Unidos	40°		1964 United Artist	
Have I the Right?	The Honeycombs	Reino Unido	41°		1964 Pye	1964 Pye
Alone	The 4 Seasons	Estados Unidos	42°		1964 Festival	1959 Versión del Dúo Dinámico
When I grow up (to be a man)	The Beach Boys	Estados Unidos	43°		1964 Capitol	1966 Capitol
I'm crying	The Animals	Reino Unido	44°		1964 Columbia	1965 La voz de su amo
There's nothing I can say	Ricky Nelson	Estados Unidos	45°		1964 Brunswick	
In the misty moonlight	Jerry Wallace	Estados Unidos	46°		1964 Challenge	
Softly, as I leave you	Frank Sinatra	Estados Unidos	47°		1964 Reprise	1964 Hispavox Reprise
Wonderful summer	Robin Ward	Estados Unidos	48°		1963 Dot	
Walk on by	Dionne Warwick	Estados Unidos	49°		1964 Scepter	1964 Fontana
Make me forget	Bobby Rydell	Estados Unidos	50°		1964 Cameo	1964 Hispavox Cameo

TABLA DE IMPACTO CARAVANA 1965

Título	Intérprete	País	Top Caravana	Top Ventas	Edición Original	Edición España
Cast your fate to the wind Sonds orchestral	Steve Alaimo	Reino Unido	1º		1964 Piccadilly	1972 Hispavox
Walk away	Matt Monro	Estados Unidos	2º		1965 Liberty	1963 Versión de Jess Conrad
The sounds of silence	Simon and Garfunkel	Estados Unidos	3º		1965 Columbia	1966 CBS
Unchained melody	The righteous Brothers	Estados Unidos	4º		1965 Philles Record	1957 Versión de Gene Vincent
Red roses for a blue lady	Vic Dana	Estados Unidos	5º		1965 DECCA	
Brazilian summer	David Rose and his orchestra	Estados Unidos	6º		1965 MGM	
Like a rolling stone	Bob Dylan	Estados Unidos	7º		1965 CBS	1966 CBS
For lovin' me	Peter, Paul and Mary	Estados Unidos	8º		1965 Warner Bross	1965 Hispavox Warner
Hold me, thrill me, kiss me,	Mel Carter	Estados Unidos	9º		1965 Imperial	
Cara mia	Jay and the Americans	Estados Unidos	10º		1965 United Artist	1965 Hispavox
You've lost that lovin' feelin	The Righteous Brothers	Estados Unidos	11º		1965 Philles Records	1965 Hispavox
Catch the wind	Donovan	Estados Unidos	12º		1965 Pye	1965 Hispavox Pye
You were on my mind	We Five	Estados Unidos	13º		1965 A and M	1966 Hispavox
Concrete and Clay	Unit 4+2	Reino Unido	14º		1965 DECCA	1968 Versión de Cliff Richard
Eve of destruction	Barry McGuire	Estados Unidos	15º		1965 Dunhill	1965 RCA
On the Outside (looking in)	Bobby Martin	Estados Unidos	16º		1965 Coral	1965 Coral
Turn Turn Turn (To everything there is a season)	The Byrds	Estados Unidos	17º		1965 Columbia	1965 Epic
Keep searchin (we'll follow the sun)	Del Shannon	Estados Unidos	18º		1964 Amy	1965 Stateside
A Lover's concerto	The Toys	Estados Unidos	19º		1965 Dynevoice	1966 Stateside
Goldfinger	Billy Strange	Estados Unidos	20º Discomanía 40		1965 RCA	1965 La voz de su amo

I'll be there	Gerry and the Pacemakers	Reino Unido	21°		1965 Columbia	1965 Columbia
A world of our own	The Seekers	Australia	22°		1965 Capitol	1965 La voz de su amo
It's not unusual	Tom Jones	Reino Unido	23° Discomanía 40°		1965 DECCA	1965 Columbia DECCA
Everyone's gone to the moon	Jonathan King	Reino Unido	24°		1965 DECCA	1965 Columbia DECCA
No arms can ever hold you	The Bachelors	Irlanda	25°		1964 DECCA	
Yesterday	The Beatles	Estados Unidos	26° Discomanía 2° 1966	14° 1966	1965 EMI Odeón	1965 EMI Odeón
Hush Hush sweet Charlotte	Patti Page	Estados Unidos	27°		1965 Columbia	
Broken promises	Del Shannon	Estados Unidos	28°		1964 AMI	1965 Stateside
Baby the rain must fall	Glenn Yarbrough	Estados Unidos	29°		1965 RCA Victor	
Don't let me be misunderstood	The Animals	Reino Unido	30°		1965 Columbia	1965 La voz de su amo
Apples and Bananas	Lawrence Welk	Estados Unidos	31°		1965 Dot Records	
A Taste of honey	Herb Alpert and The Tijuana Brass	Estados Unidos	32°		1965 A and M	1964 Versión de The Beatles
Last night I made a little girl cry	Steve Lawrence	Estados Unidos	33°		1965 Coral	
Down in the Boondocks	Billy Joe Royal	Estados Unidos	34°		1965 Columbia	
Marie	The Bachelors	Irlanda	35°		1965 DECCA	1958 Versión de Tommy Dorsey
The Crying Game	Brenda Lee	Estados Unidos	36°		1965 DECCA	1965 Brunswick
I'll never find another you	The Seekers	Australia	37°		1964 Columbia	1965 La voz de su amo
You've got your troubles	The Fortunes	Estados Unidos	38°		1964 Columbia	1965 La voz de su amo
Two different worlds	Two different worlds	Estados Unidos	39°		1965 DECCA	

How Soon	Henry Mancini and his orchestra	Estados Unidos	40°		1964 RCA Victor	1965 Versión de Jackie Trent
For your love	The Yardbirds	Reino Unido	41°		1965 Columbia	1965 Versión de The Brisk (Castellano)
King of the road	Roger Miller	Estados Unidos	42°		1964 Smash	1965 Philips
Can't you hear my Heartbeat	Herman's Hermits	Reino Unido	43°		1965 Columbia	1965 La voz de su amo
Trains and boats and Planes	Billy Kramer with the Dakotas	Estados Unidos	44°		1965 Imperial	1965 Versión de Billy Strange
I got you babe	Sonny and Cher	Estados Unidos	45°		1965 Atco	1965 Belter
Sunshine, Lollipops and Rainbows	Lesley Gore	Estados Unidos	46°		1965 Mercury	1965 Mercury
Downtown	Petula Clark	Reino Unido	47° Discomanía 5°	3°	1964 Pye	1964 Hispavox
Mrs. Brown Yo've got a lovely daughther	Herman's Hermits	Reino Unido	48°		1965 Columbia	1965 La voz de su amo
Girl don't come	Sandie Shaw	Estados Unidos	49°		1964 Pye	1965 Hispavox Pye
I must be seeing things	Gene	Estados Unidos	50°		1965 Musicor	

TABLA DE IMPACTO CARAVANA 1966

Título	Intérprete	País	Top Caravana	Top Ventas	Edición Original	Edición España
Sad eyed lady of the lowlands	Bob Dylan	Estados Unidos	1º		1966 Columbia	1971 CBS
Good Vibrations	The Beach Boys	Estados Unidos	2º		1966 Capitol	1966 Capitol
I want you	Bob Dylan	Estados Unidos	3º		1966 Columbia	1971 CBS
Here it comes again	The Fortunes	Reino Unido	4º		1965 DECCA	
Girl from the north country	Hamilton Camp	Estados Unidos	5º		1966 Warner Bros	
The sins of a family	P. F. Sloan	Estados Unidos	6º		1966 Dunhill	1966 RCA
Born Free	Matt Monro	Estados Unidos	7º		1966 Capitol	1966 Versión de Roger Williams
When a man loves a woman	Percy Sledge	Estados Unidos	8º		1966 Atlantic	1966 Belter
You're my soul and inspiration	The Righteous Brothers	Estados Unidos	9º		1966 Verve	1966 La voz de su amo
Elusive Butterfly	Bob Lind	Estados Unidos	10º		1966 Capitol	1966 Versión de Cher
Strangers in the night	Frank Sinatra	Estados Unidos	11º Discomanía	3º	1966 Reprise	1966 Reprise
Reach out I'll be there	Four Tops	Estados Unidos	12º		1966 Motown	1966 RCA Motown
L'Irlandaise (Viva Maria Soundtrack)	Georges Delerue	Francia	13º		1965 Delerue	1966 Hispavox
I saw her again	The Mamas and the Papas	Estados Unidos	14º		1966 Dunhill	1966 RCA
You can't hurry Love	The Supremes	Estados Unidos	15º		1965 Motown	1966 RCA Motown
If I were a carpenter	Bobby Darin	Estados Unidos	16º		1966 Atlantic	1967 Hispavox Atlantic
God only knows	The Beach Boys	Estados Unidos	17º		1966 Capitol	1967 Capitol
When the wind changes	P.F. Sloan	Estados Unidos	18º		1966 Dunhill	
Bus stop	The Hollies	Reino Unido	19º		1966 Parlophone	1966 EMI Odeón
Guantanamera	Pete Seeger	Estados Unidos	20º		1966 Columbia	1963 Versión de Bobby Darin
It Was a very good year	Frank Sinatra	Estados Unidos	21º		1966 Reprise	1966 Hispavox Reprise
Sloop John B	The Beach Boys	Estados Unidos	22º		1966 Capitol	1966 Capitol
Monday Monday	The Mamas and the Papas	Estados Unidos	23º		1966 Dunhill	1966 RCA

The Impossible dream	Jack Jones	Estados Unidos	24°		1966 Kapp	1966 Vergara Kapp
As tears go by	The Rolling Stones	Reino Unido	25°		1965 DECCA	1966 Columbia DECCA
California Dreamin	The Mamas and The Papas	Estados Unidos	26°		1965 Dunhill	1966 RCA
It's good news week	Hedgehoppers Anonymous	Reino Unido	27°		1965 DECCA	
Walk away Renee	The Left Banke	Estados Unidos	28°		1966 Smash	
When your love has gone	Bobby Goldsboro	Estados Unidos	29°		1966 United Artist	
Five o'clock world	The Vogues	Estados Unidos	30°		1965 Co and Ce	
I can never go home anymore	The Shangri-las	Estados Unidos	31°		1965 Red Bird	1987 Charlie Records
It's a man's man's , man's world	James Brown	Estados Unidos	32°		1963 Kings Records	1966 Versión de Lone Star
A hazy shade of winter	Simon and Garfunkel	Estados Unidos	33°		1966 Columbia	
The dargling conversation	Simon and Garfunkel	Estados Unidos	34°		1965 Columbia	
I've got to be somebody	Billy Joe Royal	Reino Unido	35°		1966 Columbia	1966 La voz de su amo
Lovers of the world unite	David and Jonathan	Estados Unidos	36°		1966 Columbia	1966 La voz de su amo
I fought the Law	Bobby Fuller	Estados Unidos	37°		1965 Mustang	1968 Sintonía
Homeward bound	Simon and Garfunkel	Estados Unidos	38°		1966 Columbia	1966 Versión de Petula Clark
Desolation row	Bob Dylan	Estados Unidos	39°		1965 Columbia	1971 CBS
Red rubber ball	The Cyrkle	Estados Unidos	40°		1966 Columbia	1967 CBS
Leaning on the lamp post	Herman's Hermits	Reino Unido	41°		1966 MGM	1967 La voz de su amo
Make it easy on yourself	Jerry Butler	Estados Unidos	42°		1962 Vee Jay	1963 Discophon Vee Jay
Just like a woman	Bob Dylan	Estados Unidos	43°		1966 Columbia	1966 Versión de Manfred Mann
Changes	Crispian Sr Peters	Estados Unidos	44°		1966 DECCA	
The Sun ain't gonna shine (anymore)	The Walker Brothers	Estados Unidos	45°		1966 Smash	1966 Philips
A lovers concerto	Sara Vaughan	Estados Unidos	46°		1966 Mercury	1966 Stateside
Cherry, Cherry	Neil Diamond	Estados Unidos	47°		1966 Bang Bang	1972 DECCA
The Pied Piper	Crispian St Peters	Reino Unido	48°		1966 DECCA	1972 DECCA

My ship is comin'in	The Walker Brothers	Estados Unidos	49°		1965 Smash	1966 Philips
Opus 17 (don't you worry'bout me)	The Four Seasons	Estados Unidos	50°		1966 Philips	

ANEXO 3. Tabla de Análisis Musical de los éxitos discográficos (1959/1966)

Éxitos de la Industria Discográfica 1959

Ref.	Intérprete	Canción	Forma	Tímbrica	Voces	Ritmo	Armonía
59.01	Paul Anka	Diana				x	x
59.02	José Luis y su guitarra	Mariquilla		x		x	
59.03	Los Cinco Latinos	Recordándote		x	x		
59.04	Paul Anka	You are my destiny			x	x	
59.05	Monna Bell	Un Telegrama		x			
59.06	Los Cinco Latinos	Quiéreme siempre.			x	x	x
59.07	José Guardiola	La montaña		x			
59.08	Domenico Modugno	Piove (Ciao, ciao Bambina)		x		x	
59.09	Los Cinco Latinos	Como antes (Come Prima)				x	
59.10	Paul Anka	Lonely boy (Muchacho solitario)					x
59.11	The Diamonds	Little Darling				x	
59.12	The Platters	Smokes gets in your eyes			x	x	
59.13	Gloria Lasso	Luna de miel		x			
59.14	José Luis y su guitarra	Señorita Luna					
59.15	Gloria Lasso	Eso es el amor				x	
59.16	Elder Barber	Yo te daré		x		x	
59.17	Ana María Parra	Las chicas de la cruz roja				x	
59.18	Elder Barber	Mare Nostrum (Ola, ola, ola).	x	x		x	x
59.19	Nat King Cole	Nat King Cole, Ay Cosita Linda				x	x
59.20	The Platters	The Platters				x	

Éxitos de la Industria Discográfica 1960

Ref.	Intérprete	Canción	Forma	Tímbrica	Voces	Ritmo	Armonía
60.01	Paul Anka	Adam and Eve (Adán y Eva)					
60.02	Los Llopis	Estremécete (All shock up)				x	x
60.03	Los Llopis	R-o-c-k				x	
60.04	Nat King Cole	Ansiedad				x	
60.05	José Guardiola	Dieciséis Toneladas (Sixteen tons)	x	x		x	x
60.06	Los Cinco Latinos	Eres diferente			x		
60.07	Jacqueline Boyer	Tom Pillibi					
60.08	Dalida	Locamente te amaré					
60.09	Elvis Presley	It's now or never	x	x		x	
60.10	José Guardiola	Mackie el navaja		x		x	x
60.11	Bob Azzam	Mustapha					
60.12	Domenico Modugno	Libero		x			
60.13	Los Cinco Latinos	Mi cariñito			x	x	
60.14	Los Cinco Latinos	Don Quijote					x
60.15	Torrebruno	Torrebruno					
60.16	Arturo Millán	Comunicando					
60.17	Elder Barber	Mare Nostrum (Ola, ola, ola)	x	x		x	x
60.18	Vicente Parra	Llorarás					
60.19	Paul Anka	Lonely boy (Muchacho solitario)					x
60.20	Monna Bell	El día de los enamorados		x		x	

Éxitos de la Industria Discográfica 1961

Ref.	Intérprete	Canción	Forma	Tímblica	Voces	Ritmo	Armonía
61.01	Dúo Dinámico	Quince años tiene mi amor			x	x	x
61.02	Paul Anka	Tonight my love, tonight					
61.03	Dúo Dinámico	Poesía en Movimiento (Poetry in motion)	x		x		
61.04	Dúo Dinámico	Quisiera ser	x		x	x	x
61.05	Elvis Presley	Are you lonesome tonight		x		x	
61.06	Antonio Prieto	La Novia				x	
61.07	The Brothers Four	The green leaves of summer					
61.08	Dúo Dinámico	Exodus			x		
61.09	Paul Anka	My Hometown					
61.10	Elvis Presley	Surrender	x		x		
61.11	Adriano Celentano	24.000 Baci		x			
61.12	Lucho Gatica	Moliendo café		x		x	
61.13	The Marcells	Blue Moon					
61.14	The Brothers Four	Greenfields (Verdes Campiñas)					
61.15	Elvis Presley	It's now or never		x		x	
61.16	José Guardiola	Enamorada		x			
61.17	Los Cinco Latinos	Estando Contigo	x		x		
61.18	Jorge Veiga	Brigitte Bardot				x	
61.19	Los Cinco Latinos	Amor bajo cero					
61.20	José Guardiola	Old man river		x		x	

Éxitos de la Industria Discográfica 1962

Ref.	Intérprete	Canción	Forma	Tímbrica	Voces	Ritmo	Armonía
62.01	Dúo Dinámico	Perdóname			x	x	
62.02	Paul Anka	Quiéreme muy fuerte (Love me warm and tender)					
62.03	Elvis Presley	Good luck charm		x		x	x
62.04	Dúo Dinámico	Mari Carmen			x		
62.05	Paul Anka	A steel guitar and a glass of wine					
62.06	Gilbert Becaud	Et Maintenant		x		x	
62.07	Dúo Dinámico	Hello, Mary Lou			x	x	
62.08	Los Cinco Latinos	La Balada de la Trompeta					
62.09	Elvis Presley	His lastest flame (Marie's the name)		x		x	
62.10	Cliff Richard and the shadows	The young ones		x		x	
62.11	Connie Francis	Linda muchachita	x	x		x	
62.12	Dúo Dinámico	El tercer hombre			x		
62.13	Milva	Tango Italiano					
62.14	Elvis Presley	No more (La Paloma)		x		x	
62.15	Mina	Locamente te amaré		x			
62.16	Johnny Hallyday	Viens danser le twist (Let's twist again)				x	x
62.17	The Highwaymen	Michael					
62.18	Connie Francis	El novio de otra					
62.19	Pat Boone	Speedy Gonzales	x		x	x	
62.20	Bobby Dann	Multiplication				x	

Éxitos de la Industria Discográfica 1963

Ref.	Intérprete	Canción	Forma	Tímblica	Voces	Ritmo	Armonía
63.01	Françoise Hardy	Tous les garçons et les filles					
63.02	Leonard Bernstein	Tonight					x
63.03	Enrique Guzmán	Dame felicidad					
63.04	Ennio Sangiusto	Chariot (La Tierra)					x
63.05	Enrique Guzmán	Cien kilos de barro (100 pounds of clay)					
63.06	Richard Anthony	500 Miles					
63.07	Dúo Dinámico	Amor de verano			x	x	
63.08	Sylvie Vartan	En 'ecountant la pluie (El ritmo de la lluvia)					
63.09	Luis Aguilé	Dile (Tell him)		x			
63.10	Los Teen Tops	Popotitos (Bony Moronie)			x	x	x
63.11	Los Teen Tops	La Plaga (Good golly Miss Molly)					
63.12	Gilbert Becaud	Et Maintenant		x		x	
63.13	Dúo Dinámico	Limbo Rock			x	x	x
63.14	Johnny Halliday	Retiens la nuit					
63.15	Lucho Gatica	El pecador Lucho Gatica.		x			
63.16	Elvis Presley	You're devil in disguise		x			
63.17	Dúo Dinámico	Balada gitana			x		x
63.18	Eddye Gorme	Cúlpale a la bossa nova Blame it to the bossa nova				x	
63.19	Cliff Richard and the shadows	Summer holiday		x		x	
63.20	Alberto	La hora					

Éxitos de la Industria Discográfica 1964

Ref.	Intérprete	Canción	Forma	Tímbrica	Voces	Ritmo	Armonía
64.01	Les Surf	Tú serás mi baby (Be my baby)		x	x	x	
64.02	Charles Aznavour	La mamma		x			
64.03	Trini López	If I had a hammer				x	x
64.04	The Beatles	She loves you			x	x	x-x
64.05	Mina	Ciudad solitaria (Citta vuota)		x			
64.06	Sylvie Vartan	Si je chante				x	
64.07	Gino Paoli	Sapore di sal			x	x	
64.08	Rita Pavone	Cuore					
64.09	Rita Pavone	El baile del Mattone				x	
64.10	Gigliola Cinquetti	Non ho l'eta per amarti		x	x		
64.11	The Beatles	Twist and shout	x		x		x
64.12	The Beatles	Do you want to know a secret			x		x
64.13	The Beatles	A hard day's night			x		x-x
64.14	Marie Laforet	Les vendanges de l'amour					
64.15	Enrique Guzmán	Más (More)					
64.16	Adriano Celentano	Pregheró (Stand by me)	x	x			x
64.17	Luis Aguilé	Verde, verde		x			
64.18	Charles Aznavour	Et pourtant		x			
64.19	Alain Barriere	Ma vie					
64.20	Petula Clark	Anyone who had a heart					
64.21	Los Pekenikes	Los cuatro Muleros		x		x	x
64.22	Los Mustang	Conocerte major (I should have know better)	x				

Éxitos de la Industria Discográfica 1965

Ref.	Intérprete	Canción	Forma	Tímbica	Voces	Ritmo	Armonía
65.01	Johnny and Charley	La Yenka				x	x
65.02	France Gall	Pouppé de cire, poupee de son		x		x	
65.03	Petula Clark	Downtown				x	
65.04	Conchita Velasco	Chica ye-ye		x	x	x	
65.05	Los Brincos	Flamenco		x	x		x
65.06	Los Brincos	Borracho		x	x	x	
65.07	Los Brincos	Sola		x	x	x	
65.08	Dúo Dinámico	Esos ojitos negros			x		x
65.09	Charles Aznavour	Que c'est triste Venise	x	x			
65.10	Jimmy Fontana	Il Mondo		x		x	
65.11	Guy Mardel	N'avoue jamás					
65.12	Pino Donaggio	Io che non vivo senza te					
65.13	The Beatles	Help!		x	x	x	
65.14	Karina	Me lo dijo Pérez	x			x	x
65.15	Mikaela	La luna y el toro		x		x	
65.16	Los Quando's	El Quando					
65.17	The Beatles	I should have know better (Conocerte mejor)			x		x
65.18	Charles Aznavour	Isabelle					
65.19	The Animals	The House of the rising Sun			x	x	x-x
65.20	Los Sirex	La Escoba		x		x	x

Éxitos de la Industria Discográfica 1966

Ref.	Intérprete	Canción	Forma	Tímbrica	Voces	Ritmo	Armonía
66.01	Raphael	Yo soy aquel		x		x	
66.02	Nancy Sinatra	These boots are made for walkin'		x	x		x
66.03	Frank Sinatra	Strangers in the night	x	x			x
66.04	Christophe	Aline		x		x	x
66.05	Luis Aguilé	Juanita Banana	x	x			x
66.06	Hervé Vilard	Capri c'est fini			x	x	x
66.07	Los Brincos	Mejor		x		x	
66.08	Caterina Casselli	Nessuno mi puo guidicare				x	x
66.09	Los Brincos	Un sorbito de champagne	x	x	x		x
66.10	The Beatles	Michelle			x		x
66.11	Adamo	Ton nom	x	x			x
66.12	Roy Etzel	Il silenzio				x	
66.13	Los Bravos	Black is black		x	x	x	x
66.14	The Beatles	Yesterday		x			x
66.15	Raphael	La canción del tamborilero		x		x	x
66.16	The Rolling Stones	I can't get no satisfaction	x	x	x	x	x
66.17	The Rolling Stones	Little red rooster				x	x
66.18	Los Cuatro de la Torre	Vuelo 502		x	x	x	
66.19	Los Brincos	Tú me dijiste adiós		x	x	x	
66.20	Los Pekenikes	Hilo de seda		x			x

ANEXO 4. Lista anual de éxitos de *Discomanía* (1959/1966)

TABLA DE ÉXITOS DISCOMANÍA 1959

Fecha Cumbre	Numero de Orden	Título	Intérprete	Puesto Cumbre	Meses Puesto Cumbre	Meses Top 10	Puesto Entrada Top 10
Marzo	1	Diana	Paul Anka	1	3	9	2
Agosto	2	Recordándote	Los 5 Latinos	1	2	8	9
Marzo	3	Mariquilla	José Luis y su guitarra	1	2	5	1
Octubre	4	Tú eres mi destino	Paul Anka	1	2	4	4
Diciembre	5	Muchacho Solitario	Paul Anka	1	2	3	6
Octubre	6	La Montaña	José Guardiola	2	1	6	6
Junio	7	Boquita de rosa	José Guardiola	2	1	2	2
Mayo	8	Bolero de Murcia	Trío Las Vegas	2	1	2	2
Julio/Agosto	9	Mi Platerito	Monna Bell	3	1	3	3
Abril	10	Yo soy el viento	Arturo Testa	3	1	2	4
Marzo	11	Señorita Luna	José Luis y su guitarra	3	1	2	3
Mayo	12	Little Darling	The Diamonds	4	2	3	4
Octubre	13	Un Telegrama	Monna Bell	4	1	4	6
Noviembre	14	Solitario	Los 5 Latinos	4	1	4	6
Abril	15	Come Prima	Los 5 Latinos	4	1	1	4
Mayo	16	Quiéreme siempre	Los 5 Latinos	5	2	5	5
Marzo	17	Yo te diré	Elder Barber	5	2	2	5

Julio/ Agosto	18	Don Quijote	Monna Bell	5	1	4	5
Diciembre	19	Mare Nostrum	Elder Barber	5	1	2	5
Abril	20	Llueve	Domenico Modugno	6	1	4	8
Noviembre	21	Fuentes de Montjuic	José Guardiola	6	1	2	6
Julio/ Agosto	22	Luna de Miel	Gloria Lasso	6	1	1	6
Marzo	23	Eso es el amor	Gloria Lasso	7	1	1	7
Mayo	24	Humo en los ojos	Los Platters	8	3	4	8
Abril	25	Cuando	Mellizos Kalin	9	1	1	9
Mayo	26	Only you	The Platters	9	1	1	9
Septiembre	27	Tom Dooley	Delta Rhythm Boys	9	1	1	9
Marzo	28	Patricia	Pérez Prado	10	1	1	10
Abril	29	Quisiera ser	Mario Clavel	10	1	1	10
Mayo	30	Escríbeme	José Luis y su guitarra	10	1	1	10
Diciembre	31	Orfeo Negro	Dalida	10	1	1	10

TABLA DE ÉXITOS DISCOMANÍA 1960

Fecha Cumbre	Numero de Orden	Título	Intérprete	Puesto Cumbre	Meses Puesto Cumbre	Meses Top 10	Puesto Entrada Top 10
Octubre	1	Adán y Eva	Paul Anka	1	3	5	2
Abril	2	Piedad, Piedad	Paul Anka	1	2	5	5
Septiembre	3	Eres diferente	Los 5 Latinos	1	1	5	1
Marzo	4	Ola, ola, ola	Elder Barber	1	1	5	5
Febrero	5	La Montaña	Lucho Gatica	1	1	4	2
Agosto	6	Canta, Canta, Canta	Paul Anka	1	1	4	6
Enero	7	Muchacho Solitario	Paul Anka	1	1	4	1
Junio	8	Tom Pillibi	Jaqueline Boyer	1	1	3	9
Julio	9	Te amaré locamente	Dalida	1	1	2	2
Mayo	10	Ansiedad	Nat King Cole	2	1	4	3
Octubre	11	Viento	Torrebruno	2	1	3	4

Diciembre	12	It's now o never	Elvis Presley	2	1	2	3
Mayo	13	Mustafá	Bob Azzam	3	2	3	3
Septiembre	14	Amor bajo cero	Los 5 Latinos	3	1	5	5
Enero	15	Llorarás, Llorarás	Vicente Parra	3	1	4	3
Noviembre	16	Los niños del Pireo	Dalida	4	2	3	6
Febrero	17	Mi cariñito	Los Cinco Latinos	4	1	4	8
Octubre	18	Diávolo	Jimmy Fontana	4	1	3	4
Agosto	19	Comunicando	Arturo Millán	5	2	2	5
Mayo	20	Libero	Domenico Modugno	5	1	3	9
Diciembre	21	Xipna Aghapi mos	Nana Mouskuri	5	1	2	9

Julio	22	Don Quijote	Los 5 Latinos	6	2	3	10
Diciembre	23	Mi pueblecito	Paul Anka	6	1	4	8
Septiembre	24	Luna de Benidorm	Elder Barber	6	1	2	6
Enero	25	Tú eres mi destino	Paul Anka	6	1	2	6
Agosto	26	Estremécete	Los Llopis	7	2	4	9
Mayo	27	Las chicas de París	Paul Anka	7	1	4	7
Abril	28	La canción de Orfeo	Gloria Lasso	7	1	4	7
Enero	29	Mack the knife	José Guardiola Bobby Darin	7	1	2	7
Junio	30	Mis besos te dirán	José Guardiola	7	1	1	7
Octubre	31	Todo es Nuevo	Los 5 Latinos	8	1	3	8

Agosto	32	Tu beso es como un rock	José Guardiola	8	1	2	8
Diciembre	33	Greenfields	The Brothers Four	8	1	1	8
Enero	34	Diana	Paul Anka	9	1	1	9
Agosto	35	Un Telegrama	Elder Barber	9	1	1	9
Abril	36	Sonaron las campanas	Paul Anka	10	1	1	10
Noviembre	37	El tren del Amor	Paul Anka	10	1	1	10

TABLA DE ÉXITOS DISCOMANÍA 1961

Fecha Cumbre	Numero de Orden	Título	Intérprete	Puesto Cumbre	Meses Puesto Cumbre	Meses Top 10	Puesto Entrada Top 10
Marzo	1	15 años tie- ne mi amor	Dúo Dinámico	1	2	8	9
Mayo	2	Mi pueblecito My home town	Paul Anka	1	1	8	4
Junio	3	Poesía en Movimiento	Dúo Dinámico	1	1	6	6
Agosto/ Septiembre	4	La Novia	Antonio Prieto	1	1	6	8
Diciembre	5	Moliendo Café	Lucho Gatica	1	1	2	2
Enero	6	Greenfields	The Brothers Four	1	1	2	1
Febrero	7	Eres Diferente	Los 5 Latinos	1	1	2	5
Octubre/ Noviembre	8	Quisiera Ser	Dúo Dinámico	1	1	2	1
Julio	9	Exodus	Dúo Dinámico	1	1	2	5
Julio	10	Esta noche mi amor	Paul Anka	2	2	6	6
Marzo	11	Las Hojas verdes del verano	The Brothers Four	2	2	4	3
Diciembre	12	Ta grisa Matakia	Aleco Pandas	2	1	2	4
Enero	13	It's now o never	Elvis Presley	2	1	2	2
Febrero	14	Adán y Eva	Paul Anka	3	1	2	3

Marzo	15	Pepe	Shirley Jones	4	2	4	4
Diciembre	16	Mari Carmen	Dúo Dinámico	4	1	2	4
Agosto/ Septiembre	17	Blue Moon	The Marcels	4	1	2	6
Marzo	18	Are you lonesome tonight	Elvis Presley	5	1	5	8
Abril	19	Veinticuatro mial baci	Adriano Celentano	5	1	3	8
Octubre/ Noviembre	20	Dance Little girl	Paul Anka	6	2	2	6
Marzo	21	Al di la	Luciano Tajoli	7	1	2	7
Enero	22	Envidia	Elder Barber	7	1	2	7
Octubre/ Noviembre	23	Enamorada	Lucho Gatica	7	1	1	7
Diciembre	24	Cariño mío	Vicente Parra	7	1	1	7
Julio	25	Estando Contigo	Los 5 Latinos	8	1	4	10
Enero	26	Por dos besos	Anita Traversi	8	1	2	8
Diciembre	27	Michael	The Highwaymen	8	1	1	8
Marzo	28	Surrender	Elvis Presley	9	4	6	9
Diciembre	29	Dans le creux de ta main	Robert Jeantal	9	2	2	9
Marzo	30	La Montaña de Imittos	Los 5 Latinos	10	1	1	10
Octubre/ Noviembre	31	Brigitte Bardot	Jorge Veiga	10	1	1	10

TABLA DE ÉXITOS DISCOMANÍA 1962

Fecha Cumbre	Nº Orden	Título	Intérprete	Puesto Cumbre	Meses Puesto Cumbre	Meses Top 10	Puesto Entrada Top 10
Abril	1	Love me warm and tender	Paul Anka	1	3	8	3
Septiembre	2	A steel guitar and a glass of wine	Paul Anka	1	3	5	1
Mayo	3	Perdóname	Dúo Dinámico	1	2	7	2
Febrero	4	Mari Carmen	Dúo Dinámico	1	1	7	2
Marzo	5	Dance little girl	Paul Anka	1	1	7	3
Enero	6	Moliendo Café	Mina	1	1	3	1
Diciembre	7	Balada Gitana	Dúo Dinámico	2	1	1	2
Septiembre	8	Et Maintenant	Gilbert Becaud	3	2	5	8
Junio	9	Pretty little Baby	Connie Francis	3	1	5	7
Enero	10	Los cañones de Navarone	Mitch Miller	4	3	4	4
Abril	11	El Tercer hombre	Dúo Dinámico	4	3	4	4
Septiembre	12	La Balada de la trompeta	Los 5 Latinos	4	1	7	5

Fecha Cumbre	Nº Orden	Título	Intérprete	Puesto Cumbre	Meses Puesto Cumbre	Meses Top 10	Puesto Entrada Top 10
Octubre/ Noviembre	13	I can't stop loving you	Ray Charles	4	1	3	7
Marzo	14	Kissin' on the phone	Paul Anka	5	2	4	7
Enero	15	Ta grisa matakia	Aleco Pandas	5	2	2	5
Octubre/ Noviembre	16	Every night	Paul Anka	5	1	5	6
Diciembre	17	Speedy Gonzales	Pat Boone	5	1	2	8
Agosto	18	Lolita Twist	Dúo Dinámico	6	2	3	6
Febrero	19	El organito	Mario Clavel	6	1	4	7
Enero	20	Tonight my love tonight	Paul Anka	6	1	2	6
Diciembre	21	Cuando calienta el sol	Hermanos Rigual	6	1	1	6

Fecha Cumbre	Nº Orden	Título	Intérprete	Puesto Cumbre	Meses Puesto Cumbre	Meses Top 10	Puesto Entrada Top 10
Marzo	22	Canto de un fracaso	onio Areta	7	2	2	7
Junio	23	Muy joven para amar	Dúo Dinámico	7	1	3	8
Mayo	24	Díme por qué	Dúo Dinámico	8	2	3	8
Enero	25	Michael	The Highwaymen	8	2	3	8
Agosto	26	Twist en España	Dúo Juvent's	8	1	1	8
Agosto	27	Multiplication	Bobby Darin	9	1	2	10
Enero	28	Quisiera ser	Dúo Dinámico	9	1	1	9

Fecha Cumbre	Nº Orden	Título	Intérprete	Puesto Cumbre	Meses Puesto Cumbre	Meses Top 10	Puesto Entrada Top 10
Junio	29	Tango Italiano	Milva	9	1	1	9
Septiembre	30	Di papá	José Guardiola y Rosa May	9	1	1	9
Diciembre	31	Ese beso	Paul Anka	9	1	1	9
Marzo	32	Un viejo paraguas	Tonio Areta	9	1	1	9
Octubre/ Noviembre	33	Somos Jóvenes	Dúo Dinámico	9	1	1	9
Marzo	34	Hit the road Jack	Ray Charles	10	2	2	10
Enero	35	Dans le creux de ta main	Robert Jeantal	10	1	1	10
Febrero	36	Son Rumores	Antonio Prieto	10	1		10

TABLA DE ÉXITOS DISCOMANÍA 1963

Fecha Cumbre	Numero de Orden	Título	Intérprete	Puesto Cumbre	Meses Puesto Cumbre	Meses Top 10	Puesto Entrada Top 10
Enero	1	Balada gitana	Dúo Dinámico	1	3	4	1
Abril	2	500 Millas	T.N.T	1	2	6	1
Agosto	3	Dame Felicidad	Enrique Guzmán	1	2	5	6
Julio	4	Cariñosa	Dúo Dinámico	1	1	6	4
Junio	5	Chariot La Tierra	Ennio Sangiusto	1	1	5	5
Diciembre	6	Tell Him Dile	The Exciters	1	1	3	7
Octubre/ Noviembre	7	Amor de Verano	Dúo Dinámico	1	1	3	8
Junio	8	Tous les gar- sons et les files	Francoise Hardy	2	2	7	3
Febrero	9	Ese beso	Paul Anka	2	2	4	3
Abril	10	María (West Side Story)	Andy Williams	2	1	5	2
Enero	11	A steel guitar and a glass of wine	Paul Anka	2	1	3	2
Febrero	12	El Pecador	Lucho Gatica	2	2	6	10
Julio	13	Crying in the wind	Paul Anka	3	1	7	10
Octubre/ Noviembre	14	Rhythm of the rain	The Cascades	4	2	3	6
Marzo	15	Speedy Gonzáles	Pat Boone	4	1	3	6
Enero	16	Perdóname	Dúo Dinámico	4	1	2	4
Septiembre	17	Stasera pago io	Domenico Modugno	5	1	3	8

Enero	18	Cuando calienta el sol	Hermanos Rigual	5	1	2	5
Febrero	19	I can't stop loving you	Ray Charles	6	2	3	9
Diciembre	20	A hundred pound of clay	Enrique Guzmán	6	1	3	9
Mayo	21	Return to sender	Elvis Presley	7	1	4	7
Enero	22	Every night	Paul Anka	7	1	2	7
Junio	23	El partido de futbol	Gelu	7	1	2	7
Diciembre	24	Se'n va anar	Salomé	7	1	1	7
Mayo	25	Limbo rock	Chubby Checker	8	1	1	8
Marzo	26	La Paloma, No More	Elvis Presley	8	1	1	8
Diciembre	27	Sukiyaki	The Blue Diamonds	8	1	1	8
Mayo	28	Uno per tutte	Tony Renis	9	1	1	9
Diciembre	29	Devil in disguise	Elvis Presley	9	1	1	9
Octubre/ Noviembre	30	Paz	Los T.N.T.	9	1	1	9
Marzo	31	She's not you	Elvis Presley	9	1	1	9
Marzo	32	Pequeño Elefante	Los Pájaros Locos	10	1	1	10
Septiembre	33	Culpale a la Bossa nova	Lita Torelló	10	1	1	10
Junio	34	Goodbye cruel world	Mimo y los Jumps	10	1	1	10
Julio	35	Say wonderful things	Patti Page	10	1	1	10

TABLA DE ÉXITOS DISCOMANÍA 1964

Fecha Cumbre	Numero de Orden	Título	Intérprete	Puesto Cumbre	Meses Puesto Cumbre	Meses Top 10	Puesto Entrada Top 10
Febrero	1	If I had a hammer	Trini López	1	3	4	5
Agosto	2	Tú serás mi Baby	Les Surfs	1	2	6	7
Noviembre	3	A hard day' night	Los Beatles	1	2	3	4
Octubre	4	Ciudad solitaria	Mina	1	1	5	3
Julio	5	Más	Enrique Guzmán	1	1	5	8
Junio	6	La Mamma	Charles Aznavour	1	1	4	8
Enero	7	Tell Him	The Exciters	1	1	3	1
Agosto	8	Lo Español	Dúo Dinámico	2	3	5	2
Noviembre	9	Ma vie	Alain Barriere	2	2	2	2
Marzo	10	Lo nuestro terminó	Dúo Dinámico	2	1	5	7
Enero	11	Amor de verano	Dúo Dinámico	2	1	3	2
Abril/Mayo	12	Non ho l'età per amarti	Gigliola Cinquetti	2	1	2	2
Enero	13	Cuore	Rita Pavone	3	2	4	3
Noviembre	14	Anyone who had a heart	Petula Clark	3	2	3	3
Julio	15	Fanny	Luis Aguilé	3	1	4	5
Junio	16	Si je chant	Sylvie Vartan	4	3	5	4
Febrero	17	She loves you	Los Beatles	4	1	5	4

Noviembre	18	Constantly La Hiedra	Cliff Richard	4	1	5	8
Enero	19	Crying in the wind	Paul Anka	4	1	3	4
Diciembre	20	La plus belle pour aller danser	Silvie Vartan	4	1	1	4
Agosto	21	Les vendanges de l'amour	Marie Laforet	5	2	5	5
Diciembre	22	Ho capito che ti amo	Emilio Pericoli	5	1	5	5
Abril/Mayo	23	America	Trini López	6	1	2	6
Enero	24	Rhythm of the rain	The Cascades	6	1	1	6
Julio	25	Et pourtant	Charles Az- navour	6	1	1	6
Agosto	26	Cada vez	Paul Anka	7	2	5	8
Enero	27	Devil in disguise	Elvis Presley	7	1	1	7
Diciembre	28	The House of the rising sun	The Animals	7	1	1	7
Junio	29	Sapore di sale	Gino Paoli	8	1	4	8
Julio	30	Nunca me acos- tumbraré	Dúo Dinámico	8	1	2	10
Febrero	31	Paz	Los 5 Latinos	8	1	1	8
Febrero	32	Tous les garçons et les filles	Francoise Hardy	9	1	2	10
Marzo	33	Mantilla Española	Enrique Guzmán	9	1	2	10
Enero	34	Dame Felicidad	Enrique Guzmán	9	1	1	9
Abril/Mayo	35	I want to hold to hand	Freddy Cannon	9	1	1	9

Noviembre	36	Tombe la neige	Adamo	10	1	1	10
-----------	----	----------------	-------	----	---	---	----

TABLA DE ÉXITOS DISCOMANÍA 1965

Fecha Cumbre	Numero de Orden	Título	Intérprete	Puesto Cumbre	Meses Puesto Cumbre	Meses Top 10	Puesto Entrada Top 10
Abril	1	Esos ojitos Negros	Dúo Dinámico	1	6	7	1
Febrero	2	Flamenco	Los Brincos	1	2	5	1
Noviembre/ Diciembre	3	El Mundo	Jimmy Fontana	1	1	2	5
Enero	4	Ma vie	Alain Barriere	1	1	1	1
Marzo	5	Downtown	Petula Clark	2	1	5	2
Junio	6	Poupee de cire, poupee de son	France Gall	2	1	5	9
Julio	7	Baila la Pulga	Los Brincos	2	1	4	7
Agosto	8	Borracho	Los Brincos	2	1	4	5
Septiembre/ Octubre	9	Sola	Los Brincos	2	1	2	2
Febrero	10	La Luna y el Toro	Mikaela	2	1	2	2
Noviembre/ Diciembre	11	Help!	Los Beatles	2	1	2	4
Enero	12	A hard day's night	Los Beatles	2	1	1	2
Febrero	13	La Yenka	Johnny and Charley	3	2	4	3
Enero	14	Lo Español	Dúo Dinámico	3	2	3	3
Agosto	15	Ticket to ride	Los Beatles	3	1	3	6
Julio	16	Sábado y Domingo	Luis Aguilé	3	1	2	3

Mayo	17	Io che non vivo senza di te	Pino Donaggio	4	1	4	5
Julio	18	Chica ye yé	Conchita Velasco	4	1	3	7
Agosto	19	Me lo dijo Pérez	Karina	4	1	3	10
Febrero	20	Vamos a la cama	Chavalitos TV	4	1	2	4
Noviembre/ Diciembre	21	Se llama María	Pino Donaggio	4	1	2	8
Enero	22	La plus belle pour aller danser	Sylvie Vartan	4	1	1	4
Enero	23	The House of the Rising Sun	The Animals	5	2	3	5
Noviembre/ Diciembre	24	El Cohecito	Los Brisk	5	1	2	9
Noviembre/ Diciembre	25	La Verdad	Dúo Dinámico	6	1	4	8
Abril	26	I should have known better	Los Beatles	6	1	3	6
Mayo	27	I feel fine	Los Beatles	6	1	2	6
Enero	28	Che m'importa del mondo	Rita Pavone	6	1	1	6
Marzo	29	Tu farai	Lita Torelló	6	1	1	6
Enero	30	Tombe la neige	Lita Torelló	7	1	1	7
Febrero	31	Pater Aleluya	Tito Mora	7	1	1	7
Marzo	32	Venecia sin ti	Charles Aznavour	7	1	1	7
Febrero	33	Se piangi se ridi	Bobby Solo	8	1	2	8
Enero	34	El amor	Gelu	8	1	1	8
Abril	35	Fuego en mi corazón	Dúo Dinámico	8	1	1	8
Febrero	36	Qué bueno, Qué bueno	Conchita Bautista	9	2	2	9

Enero	37	Ho capito che ti amo	Emilio Pericoli	9	1	1	9
Junio	38	La Primera vez	Guy Gardel	9	1	1	9
Julio	39	Goldfinger	Shirley Bassey	9	1	1	9
Noviembre/ Diciembre	40	It's no unusual	Tom Jones	9	1	1	9
Febrero	41	Linda chica	Los Pekenikes	10	2	2	10
Enero	42	Hello Dolly	Louis Armstrong	10	1	1	10
Noviembre/ Diciembre	43	La Escoba	Los Sirex	101	1	1	10

TABLA DE ÉXITOS DISCOMANÍA 1966

Fecha Cumbre	Numero de Orden	Título	Intérprete	Puesto Cumbre	Meses Puesto Cumbre	Meses Top 10	Puesto Entrada Top 10
Febrero	1	Yo soy aquel	Raphael	1	4	5	1
Enero	2	Yesterday	Los Beatles	1	1	5	1
Junio	3	Juanita Banana	Luis Aguilé	1	1	1	1
Marzo	4	El Ole	Dúo Dinámico	2	3	5	10
Febrero	5	Aline	Christophe	2	1	4	8
Enero	6	Il Mondo	Jimmy Fontana	2	1	1	2
Abril	7	Mejor	Los Brincos	3	1	4	5
Mayo	8	Michelle	Los Beatles	3	1	3	4
Junio	9	These boots are made for walkin'	Nancy Sinatra	3	1	2	6

Enero	10	Help!	Los Beatles	3	1	2	8
Enero	11	Capri c'est fini	Herve Villard	4	3	3	4
Mayo	12	Nessuno mi puo giudicare	Caterina Casselli	4	1	3	6
Enero	13	Tú me di- jiste adiós	Los Brincos	5	2	3	5
Abril	14	Cuanto más lejos estoy	Dúo Dinámico	5	1	4	5
Enero	15	Sola	Los Brincos	6	1	1	6
Febrero	16	El pequeño tamborilero	Raphael	6	1	2	9
Enero	17	El cochecito	Marisol	7	2	2	7
Abril	18	Maldita	Los dos Españoles	8	2	2	8
Marzo	19	19th Nervous Breakdown	Rolling Stones	8	1	1	8

Junio	20	Las Marionetas	Christophe	8	1	1	8
Abril	21	Acompáñame	Rocío Durcal	9	1	2	10
Febrero	22	La Boheme	Charles Aznavour	9	1	1	9
Enero	23	Il Silenzio	Roy Etzel	10	1	1	10
Junio	24	Day Tripper	Los Beatles	10	1	1	10

ANEXO 5. Lista Anual de éxitos de *Caravana Musical* (1960/1966)

CUMBRE DE CARAVANA					1960			TOP 50 ANUAL DE CANCIONES		
Fecha Cumbre Dia/Mes	Numero Serie Dorada	Num. Orden En 1960	Título	Intérprete	Puesto Cumbre	Semanas Puesto Cumbre	TOP10	Puntos	Puesto Entrada TOP10	Puesto Cumbre USA
3-oct	0066	1	TELL LAURA I LOVE HER	RAY PETERSON	1	11	19	1,861	7	7
18-jul	0048	2	ALLEY-OOP	DANTE & THE EVERGREENS	1	4	10	982	6	15
15-ago	0074	3	ITSY BITSY TEENIE WEENIE YELLOW POLKA DOT BIKINI	BRIAN HYLAND	1	4	8	784	6	1
12-sep	0076	4	IT'S NOW OR NEVER	ELVIS PRESLEY	1	3	18	1,762	2	1
26-dic	0095	5	SAVE THE LAST DANCE FOR ME	THE DRIFTERS	1	1	12	1,169	9	1
19-dic	0107	6	NEW ORLEANS	U.S. BONDS	1	1	9	865	4	5
11-jul	0046	7	EVERYBODY'S SOMEBODY'S FOOL	CONNIE FRANCIS	1	1	8	778	10	1
27-jun	0019	8	SWINGIN' SCHOOL	BOBBY RYDELL	1	1	5	487	2	5
20-jun	0006	9	GREENFIELDS	THE BROTHERS FOUR	1	1	2	198	1	2
4-jul	0045	10	HE'LL HAVE TO STAY	JEANNIE BLACK	1	1	2	194	7	4
19-sep	0073	11	ONLY THE LONELY (KNOW HOW I FEEL)	ROY ORBISON	2	4	21	2,020	7	2
25-jul	0057	12	I'M SORRY	BRENDA LEE	2	3	16	1,537	10	1
27-jun	0038	13	GOOD TIMIN'	JIMMY JONES	2	1	4	381	9	3
15-ago	0063	14	PLEASE DON'T TEASE	CLIFF RICHARD	2	1	3	291	2	-
31-oct	0083	15	COMANCHE (THE BRAVE HORSE)	JOHNNY HORTON	3	3	9	869	6	69b
26-sep	-	16	I JUST GO FOR YOU	JIMMY JONES	3	2	2	196	3	83b
21-nov	0099	17	I WANT TO BE WANTED	BRENDA LEE	3	1	7	663	10	1
17-oct	0084	18	YOU MEAN EVERYTHING TO ME	NEIL SEDAKA	3	1	5	475	10	17
11-jul	0049	19	BURNING BRIDGES	JACK SCOTT	3	1	3	281	10	3
20-jun	0001	20	HE'LL HAVE TO GO	JIM REEVES	3	1	2	189	3	2
19-sep	0082	21	WALK - DON'T RUN	THE VENTURES	4	2	6	562	9	2
27-jun	0023	22	CATHY'S CLOWN	THE EVERLY BROTHERS	4	2	5	479	5	1
25-jul	0047	23	BECAUSE THEY'RE YOUNG	DUANE EDDY	4	2	4	383	7	4
11-jul	0050	24	PAPER ROSES	ANITA BRYANT	4	2	3	288	7	5
5-dic	0114	25	YOU TALK TOO MUCH	JOE JONES	4	1	5	477	4	3
12-sep	-	26	MISSION BELL	DONNIE BROOKS	4	1	4	379	5	7
20-jun	0052	27	MY HOME TOWN	PAUL ANKA	4	1	4	376	4	8
8-ago	0077	28	LOVE YOU SO	RON HOLDEN WITH THE THUNDERBIRDS	4	1	3	283	4	7
3-oct	-	29	TRAIN OF LOVE	ANNETTE	5	2	4	377	7	36
25-jul	0080	30	MULE SKINNER BLUES	THE FENDERMEN	5	1	3	285	5	5
31-oct	0091	31	MISTER CUSTER	LARRY VERNE	5	1	3	283	6	1
4-jul	0030	32	THE WAY OF A CLOWN	TEDDY RANDAZZO	5	1	2	188	9	44
12-sep	-	33	ITSY BITSY TEENIE WEENIE YELLOW POLKA DOT BIKINI	BUDDY RACKETT	5	1	1	96	5	-
27-jun	-	34	DING-A-LING	BOBBY RYDELL	5	1	1	96	5	18
31-oct	0103	35	DREAMIN'	JOHNNY BURNETTE	6	3	11	1,025	9	11
12-sep	-	36	HELLO YOUNG LOVERS	PAUL ANKA	6	1	6	558	10	23
19-dic	0105	37	THE GREEN LEAVES OF SUMMER	THE BROTHERS FOUR	6	1	6	556	9	65
3-oct	-	38	SO SAD (TO WATCH GOOD LOVE GO BAD)	THE EVERLY BROTHERS	6	1	5	470	6	7
5-dic	0111	39	BLUE ANGEL	ROY ORBISON	6	1	4	372	8	9
15-ago	0051	40	THREE STEPS TO HEAVEN	EDDIE COCHRAN	6	1	4	370	8	108
26-sep	0090	41	I LOVE YOU IN THE SAME OLD WAY	PAUL ANKA	6	1	2	188	6	40
25-jul	-	42	THAT'S ALL YOU GOTTA DO	BRENDA LEE	6	1	2	187	6	6
20-jun	-	43	STUCK ON YOU	ELVIS PRESLEY	6	1	1	95	6	1
5-sep	-	44	VOLARE	BOBBY RYDELL	6	1	1	95	6	4
3-oct	0072	45	PLEASE HELP ME, I'M FALLING	HANK LOCKLIN	7	1	5	462	9	8
12-dic	0087	46	THEME FROM THE APARTMENT	FERRANTE & TEICHER	7	1	5	462	9	10
21-nov	0097	47	MY HEART HAS A MIND OF ITS OWN	CONNIE FRANCIS	7	1	3	278	10	1
20-jun	0024	48	NIGHT	JACKIE WILSON	7	1	1	94	7	4
29-ago	0064	49	LOOK FOR A STAR	GARRY MILES	8	1	5	459	10	16
3-oct	0098	50	YES SIR, THAT'S MY BABY	RICKY NELSON	8	1	2	185	8	34

CUMBRE DE CARAVANA					1961	TOP 50 ANUAL DE CANCIONES					
Fecha Cumbre Día/ Mes	Numero Serie Dorada	Num. Orden En 1961	Título	Intérprete	Puesto Cumbre	Puesto Cumbre	Semanas TOP10	Puntos	Puesto Entrada Top10	Puesto Cumbre USA	
13-mar	0143	1	PONY TIME	CHUBBY CHECKER	1	6	9	883	1	1	
15-may	0156	2	RUNAWAY	DEL SHANNON	1	4	11	1,075	10	1	
3-jul	0176	3	STAND BY ME	BEN E. KING	1	3	10	968	7	4	
4-dic	0235	4	MOON RIVER	JERRY BUTLER / HENRY MANCINI	1	3	10	951	10	11	
16-ene	0116	5	POETRY IN MOTION	JOHNNY TILLOTSON	1	3	8	780	8	2	
20-nov	0227	6	HIT THE ROAD JACK	RAY CHARLES	1	2	7	677	10	1	
28-ago	0194	7	LET'S TWIST AGAIN	CHUBBY CHECKER	1	2	7	675	10	8	
2-oct	0202	8	HIGH VOLTAGE	JOHNNY & THE HURRICANES	1	2	7	671	10	-	
18-sep	0203	9	SEE ABOUT ME	DON COVAY & THE GOODTIMERS	1	2	6	587	4	-	
6-nov	0224	10	RUNAROUND SUE	DION	1	2	6	586	3	1	
20-feb	0140	11	WILL YOU LOVE ME TOMORROW	THE SHIRELLES	1	2	6	575	10	1	
24-abr	0152	12	WALK RIGHT BACK	THE EVERLY BROTHERS	1	2	5	491	4	7	
30-ene	0106	13	NORTH TO ALASKA	JOHNNY HORTON	1	1	12	1,153	10	4	
19-jun	0164	14	A HUNDRED POUNDS OF CLAY	GENE MCDANIELS	1	1	9	865	3	3	
7-ago	0160	15	MOODY RIVER	PAT BOONE	1	1	8	780	6	1	
31-jul	0184	16	QUARTER TO THREE	U. S. BONDS	1	1	8	769	7	1	
6-mar	0137	17	CALENDAR GIRL	NEIL SEDAKA	1	1	8	765	9	4	
21-ago	0192	18	PRETTY LITTLE ANGEL EYES	CURTIS LEE	1	1	8	755	10	7	
23-ene	0134	19	ARE YOU LONESOME TONIGHT	ELVIS PRESLEY	1	1	7	684	8	1	
10-oct	0209	20	WHO PUT THE BOMP	BARRY MANN	1	1	7	676	7	7	
11-sep	0197	21	LET THE SUNSHINE IN	TEDDY RANDAZZO	1	1	7	676	8	-	
14-ago	0189	22	HATS OFF TO LARRY	DEL SHANNON	1	1	7	675	10	5	
25-dic	0239	23	GOD, COUNTRY AND MY BABY	JOHNNY BURNETTE	1	1	6	576	8	18	
24-jul	0182	24	BARBARA ANN	THE REGENTS	1	1	6	575	9	13	
23-oct	0208	25	SEA OF HEARTBREAK	DON GIBSON	1	1	5	572	9	21	
30-oct	0216	26	JOHNNY REMEMBER ME	JOHN LEYTON	1	1	5	487	5	-	
12-jun	0162	27	RUNNING SCARED	ROY ORBISON	1	1	5	483	10	1	
6-feb	0188	28	MOLLY-O	JOHNNY & THE HURRICANES	1	1	5	479	10	91b	
17-jul	0181	29	DANCE ON LITTLE GIRL	PAUL ANKA	1	1	4	388	5	10	
8-may	-	30	DEDICATED TO THE ONE I LOVE	THE SHIRELLES	1	1	4	387	3	3	
13-feb	0199	31	STAY	MAURICE WILLIAMS & THE ZODIACS	1	1	3	287	7	1	
2-mar	0142	32	EBONY EYES	THE EVERLY BROTHERS	2	3	7	681	4	8	
15-may	0157	33	PORTRAIT OF MY LOVE	STEVE LAWRENCE	2	2	6	580	7	9	
10-abr	0147	34	MODEL GIRL	JOHNNY MAESTRO	2	2	5	483	7	20	
16-oct	0210	35	WITHOUT YOU	JOHNNY TILLOTSON	2	2	4	385	8	7	
26-jun	0174	36	RAINDROPS	DEE CLARK	2	1	7	671	8	2	
4-dic	0236	37	HEAR WHAT I SAY	JUNIOR LEWIS	2	1	7	662	10	-	
11-dic	0226	38	A WONDER LIKE YOU	RICKY NELSON	2	1	6	574	9	11	
2-oct	0204	39	PRETTY, PRETTY GIRL (THE NEW BEAT)	THE TIME TONES	2	1	6	573	8	106	
27-nov	0228	40	(THEME FROM) SILVER CITY	THE VENTURES	2	1	6	572	8	83	
30-oct	0217	41	TAKE GOOD CARE OF MY BABY	BOBBY VEE	2	1	6	572	10	1	
4-sep	0193	42	I'M COMIN' ON BACK TO YOU	JACKIE WILSON	2	1	6	564	10	9	
14-ago	0177	43	WHAT'D I SAY	JERRY LEE LEWIS	2	1	5	480	6	30	
21-ago	0185	44	OLD SMOKIE	JOHNNY & THE HURRICANES	2	1	5	478	9	116	
27-feb	0133	45	LONELY TEENAGER	DION	2	1	4	383	6	12	
28-ago	0191	46	I'M GONNA KNOCK ON YOUR DOOR	EDDIE HODGES	2	1	4	382	6	12	
20-feb	0122	47	THEME FROM EXODUS	FERRANTE & TEICHER	2	1	4	375	2	2	
1-may	0151	48	(I WANNA) LOVE MY LIFE AWAY	GENE PITNEY	2	1	3	290	5	39	
13-feb	0130	49	WONDERLAND BY NIGHT	BERT KAEMPFFERT	2	1	3	286	8	1	
5-jun	0168	50	MOTHER-IN- LAW	ERNIE K-DOE	2	1	2	197	3	1	

CUMBRE DE CARAVANA					1962	TOP 50 ANUAL DE CANCIONES				
Fecha Cumbre Día/Mes	Numero Serie Dorada	Num. Orden En 1962	Título	Intérprete	Puesto Cumbre	Puesto Cumbre	TOP10	Puntos	Puesto Entrada Top10	Puesto Cumbre USA
9-abr	0300	1	THE YOUNG ONES	CLIFF RICHARD	1	3	6	586	8	-
13-ago	0363	2	LAST NIGHT WAS MADE FOR LOVE	BILLY FURY	1	3	6	581	8	-
28-may	0328	3	JOHNNY ANGEL	SHELLEY FABARES	1	3	4	395	1	1
19-feb	0264	4	HEY! LITTLE GIRL	DEL SHANNON	1	2	7	680	7	38
15-ene	0249	5	TONIGHT	EDDIE FISHER / FERRANTE & TEICHER / JAY & THE AMERICANS	1	2	7	679	8	44 / 8
30-jul	0355	6	SPEEDY GONZALES	PAT BOONE	1	2	7	667	9	6
12-mar	0273	7	WHERE HAVE ALL THE FLOWERS GONE	THE KINGSTON TRIO	1	2	6	580	8	21
24-dic	0422	8	GO AWAY LITTLE GIRL	STEVE LAWRENCE	1	2	6	574	10	1
1-ene	0238	9	TOWER OF STRENGTH	GENE McDANIELS	1	2	5	487	7	5
2-jul	0335	10	I CAN'T STOP LOVING YOU	RAY CHARLES	1	2	5	484	10	1
15-oct	0381	11	ABOVE THE STARS	MR. ACKER BILK	1	2	5	482	8	59
3-dic	0419	12	TELSTAR	THE TORNADOES	1	2	4	385	8	1
3-sep	0362	13	DO YOU WANNA TO DANCE	CLIFF RICHARD	1	1	7	668	9	-
5-feb	0260	14	THE LION SLEEPS TONIGHT	THE TOKENS	1	1	6	585	4	1
25-jun	0324	15	NUTROCKER	B.BUMBLE & THE STINGERS	1	1	6	584	7	23
17-dic	0416	16	ALL ALONE AM I	BRENDA LEE	1	1	6	582	10	3
23-jul	0342	17	(THE MAN WHO SHOT) LIBERTY VALANCE	GENE PITNEY	1	1	6	581	10	4
14-may	0310	18	COME BACK SILLY GIRL	THE LETTERMEN	1	1	6	580	9	17
18-jun	0321	19	A GIRL HAS TO KNOW	THE G-CLEFS	1	1	6	579	10	81
2-abr	0288	20	CRYING IN THE RAIN	THE EVERLY BROTHERS	1	1	6	578	7	6
30-abr	0286	21	SHOUT - PART 1	JOEY DEE & THE STARLITERS	1	1	6	574	10	6
5-nov	0384	22	THE LOCO-MOTION	LITTLE EVA	1	1	5	491	5	1
29-ene	0261	23	WALK ON BY	LEROY VAN DYKE	1	1	5	486	5	5
5-mar	0263	24	SHE SAID SHE WANTS TO DANCE	BOBBY FREEMAN	1	1	5	485	5	-
12-feb	0262	25	LET THERE BE DRUMS	SANDY NELSON	1	1	5	484	6	7
26-mar	0280	26	THE TWIST (SWEET DREAM)	ERNIE FREEMAN	1	1	5	484	7	93
16-jul	0341	27	PALISADES PARK	FREDDY CANNON	1	1	5	480	5	3
21-may	0312	28	WHAT'S YOUR NAME	DON & JUAN	1	1	5	479	10	7
1-oct	0370	29	THE WAH WATUSI	THE ORLONS	1	1	4	389	7	2
17-sep	0357	30	THEME FROM DR.KILDARE (THREE STARS WILL SHINE TONIGHT)	RICHARD CHAMBERLAIN	1	1	4	387	4	10
29-oct	0389	31	WHAT KIND OF LOVE IS THIS	JOEY DEE & THE STARLITERS	1	1	4	387	5	18
10-sep	0367	32	ET MAINTENANT	GILBERT BECAUD	1	1	4	386	2	-
8-oct	0373	33	COME OUTSIDE	MIKE SARNE	1	1	4	386	7	-
12-nov	0392	34	SHEILA	TOMMY ROE	1	1	4	386	9	1
24-sep	0371	35	BREAKING UP IS HARD TO DO	NEIL SEDAKA	1	1	4	385	6	1
7-may	0307	36	STRANGER ON THE SHORE	MR. ACKER BILK	1	1	4	383	8	1
26-nov	0396	37	I REMEMBER YOU	FRANK IFIELD	1	1	3	294	6	5
19-nov	0400	38	SHERRY	THE 4 SEASONS	1	1	2	192	9	1
13-ago	0352	39	HAVING A PARTY	SAM COOKE	2	3	5	487	5	17
25-jun	0323	40	WONDERFUL LAND	THE SHADOWS	2	2	7	673	10	-
10-sep	0361	41	LONELY CITY	JOHN LEYTON	2	2	7	667	8	-
15-oct	0380	42	HOUSE WITHOUT WINDOWS	STEVE LAWRENCE	2	2	5	479	8	-
26-mar	0284	43	DUKE OF EARL	GENE CHANDLER	2	2	4	392	4	1
17-dic	0409	44	HE'S A REBEL	THE CRYSTALS	2	2	4	390	6	1
9-abr	0289	45	TURN AROUND, LOOK AT ME	GLEN CAMPBELL	2	2	4	385	9	62
15-ene	0242	46	PEPPERMINT TWIST - PART 1	JOEY DEE & THE STARLITERS	2	2	3	290	9	1
8-ene	0250	47	HAPPY BIRTHDAY, SWEET SIXTEEN	NEIL SEDAKA	2	1	7	664	10	6
30-abr	0301	48	LET ME IN	THE SENSATIONS	2	1	6	575	9	4
7-may	0298	49	BE A LEADER	LLOYD PRICE	2	1	5	483	6	-
9-jul	0322	50	SHE CRIED	JAY & THE AMERICANS	2	1	5	480	7	5

CUMBRE DE CARAVANA					1963	TOP 50 ANUAL DE CANCIONES				
Fecha Cumbre Día/Mes	Numero Serie Dorada	Num. Orden En 1963	Título	Intérprete	Puesto Cumbre	Puesto Cumbre	TOP10	Puntos	Puesto Entrada Top10	Puesto Cumbre USA
22-jul	0496	1	(YOU'RE THE) DEVIL IN DISGUISE	ELVIS PRESLEY	1	3	9	879	4	3
30-dic	0565	2	YOUNG WINGS CAN FLY (HIGHER THAN YOU KNOW)	RUBY AND THE ROMANTICS	1	3	9	877	4	47
12-ago	0497	3	EASIER SAID THAN DONE	THE ESSEX	1	2	10	972	7	1
16-sep	0504A/ 0504B	4	MORE (THEME FROM THE FILM "MONDO CAINE")	KAI WINDING & ORCHESTRA / STEVE LAWRENCE	1	2	9	861	10	8/ 117
7-oct	0509	5	IF I HAD A HAMMER	TRINI LOPEZ	1	2	8	782	6	3
11-nov	0547	6	A LOVE SO FINE	THE CHIFFONS	1	2	8	778	8	40
25-nov	0549	7	DEEP PURPLE	NINO TEMPO & APRIL STEVENS	1	2	7	678	10	1
2-sep	0500	8	SO MUCH IN LOVE	THE TYMES	1	2	7	677	8	1
24-abr	0475	9	TOUS LES GARÇONS ET LES FILLES	FRANÇOISE HARDY	1	2	7	677	10	-
20-may	0481	10	FOOLISH LITTLE GIRL	THE SHIRELLES	1	2	6	588	3	4
21-oct	0514	11	IT'S ALL IN THE GAME	CLIFF RICHARD	1	2	6	585	9	25
8-abr	0471	12	FIRST LOVE NEVER DIES	FRANKIE AVALON	1	2	6	583	9	-
28-ene	0432	13	ONE MORE TOWN	THE KINGSTON TRIO	1	2	6	581	5	97
1-jul	0491	14	HELLO STRANGER	BARBARA LEWIS	1	2	5	482	9	3
10-jun	0483	15	IF YOU WANNA BE HAPPY	JIMMY SOUL	1	1	11	1,047	8	1
23-dic	0557	16	FORGET HIM	BOBBY RYDELL	1	1	8	770	8	4
4-nov	0515	17	FOOLS RUSH IN	RICK NELSON	1	1	8	763	9	12
24-jun	0488	18	STRING ALONG	RICK NELSON	1	1	8	762	6	25
16-dic	0553	19	IT ISN'T THERE	GEORGE MAHARIS	1	1	7	682	6	88b
26-ago	0501	20	MAKE THE WORLD GO AWAY	TIMI YURO	1	1	7	677	5	24
9-dic	0551	21	DON'T WAIT TOO LONG	TONY BENNETT	1	1	7	674	10	54
30-sep	0510	22	SURFER GIRL	THE BEACH BOYS	1	1	7	669	9	7
25-mar	0474	23	THE END OF THE WORLD	SKEETER DAVIS	1	1	7	662	6	2
15-jul	0494	24	WITHOUT LOVE (THERE IS NOTHING)	RAY CHARLES	1	1	6	581	10	29
13-may	0476	25	CAN'T GET USED TO LOSING YOU	ANDY WILLIAMS	1	1	6	580	6	2
3-jun	0482	26	THAT'S HOW HEARTACHES ARE MADE	BABY WASHINGTON	1	1	6	579	7	40
21-ene	0436	27	500 MILES	PETER, PAUL & MARY	1	1	6	578	8	-
1-abr	0465	28	WHAT WILL MARY SAY	JOHNNY MATHIS	1	1	6	575	9	9
11-feb	0450	29	THE NIGHT HAS A THOUSAND EYES	BOBBY VEE	1	1	5	485	7	1
18-feb	0449	30	MY DAD	PAUL PETERSEN	1	1	5	484	9	6
14-ene	0426	31	BOBBY'S GIRL	MARCIE BLAINE	1	1	5	482	8	3
7-ene	0420	32	LOVERS BY NIGHT, STRANGERS BY DAY	THE FLEETWOODS	1	1	5	482	8	36
18-mar	0463	33	RAIN FROM THE SKIES	ADAM WADE	1	1	4	390	5	-
6-may	0479	34	OUR WINTER LOVE	BILL PURSELL	1	1	4	389	2	9
25-feb	0470	35	HEY PAULA	PAUL & PAULA	1	1	4	388	3	1
17-jun	0486	36	YOU CAN'T SIT DOWN	THE DOVELLS	1	1	4	387	8	3
4-mar	0458	37	TELL HIM	THE EXCITERS	1	1	4	387	9	4
11-mar	0462	38	RHYTHM OF THE RAIN	THE CASCADES	1	1	3	291	6	3
1-jul	0492	39	SUKIYAKI	KYU SAKAMOTO	2	2	8	763	8	1
8-abr	0510	40	WALK LIKE A MAN	THE 4 SEASONS	2	2	6	576	8	1
11-mar	0464	41	DIAMONDS	JET HARRIS AND TONY MEEHAN	2	2	5	480	10	-
13-may	0500	42	MECCA	GENE PITNEY	2	2	3	287	7	12
22-abr	0518	43	SHE'LL NEVER KNOW	BRENDA LEE	2	2	3	285	8	47
16-sep	0506	44	THEN HE KISSED ME	THE CRYSTALS	2	1	7	671	5	6
10-jun	0484	45	DON'T BE AFRAID, LITTLE DARLING	STEVE LAWRENCE	2	1	6	579	5	26
14-oct	0511	46	BLUE VELVET	BOBBY VINTON	2	1	6	578	8	1
28-oct	0516	47	MEAN WOMAN BLUES	ROY ORBISON	2	1	5	483	5	5
23-sep	0507	48	LEAVE ME NOW	MATT MONRO	2	1	5	482	7	-
22-jul	0493	49	DON'T TRY TO FIGHT IT, BABY	EYDIE GORME	2	1	5	481	8	53
7-ene	0421	50	LOVE ME TENDER	RICHARD CHAMBERLAIN	2	1	5	477	10	21

CUMBRE DE CARAVANA				1964	TOP 50 ANUAL DE CANCIONES						
Fecha Cumbre Dia/Mes	Numero Serie Dorada	Num. Orden En 1964	Título	Intérprete	Puesto Cumbre	Puesto Cumbre	Semanas TOP10	Puntos	Puesto Entrada Top10	Puesto Cumbre USA	
3-feb	0576	1	TURN AROUND	DICK AND DEEDEE	1	4	10	973	9	27	
7-dic	0745	2	I'M GONNA BE STRONG	GENE PITNEY	1	4	7	686	9	9	
2-mar	0573	3	SINCE I FELL FOR YOU	LENNY WELCH	1	3	11	1,066	8	4	
4-may	0592	4	CALIFORNIA SUN	THE RIVIERAS	1	3	10	980	7	5	
25-may	0618	5	SUSPICION	TERRY STAFFORD	1	3	7	691	5	3	
23-mar	0607	6	WELCOME TO MY WORLD	JIM REEVES	1	3	6	583	9	102	
20-ene	0570	7	I CAN'T STOP TALKING ABOUT YOU	STEVE & EYDIE	1	2	9	867	10	35	
20-abr	0591	8	THE STORY OF THREE LOVES	DUANE EDDY	1	2	8	785	6	97b	
10-ago	0670	9	YOU'RE MY WORLD	CILLA BLACK	1	2	7	681	6	26	
27-jul	0666	10	SUGAR AND SPICE	THE SEARCHERS	1	2	7	676	10	44	
15-jun	0647	11	EBB TIDE	LENNY WELCH	1	2	6	589	5	25	
13-jul	0665	12	GONNA GET ALONG WITHOUT YOU NOW	SKEETER DAVIS	1	2	6	589	5	48	
24-ago	0674	13	NOBODY I KNOW	PETER AND GORDON	1	2	6	586	5	12	
14-sep	0689	14	THE CARPETBAGGERS	HENRY JEROME	1	2	6	582	7	-	
16-nov	0732	15	ON THE STREET WHERE YOU LIVE	ANDY WILLIAMS	1	2	6	582	9	28	
5-oct	0700/-	16	THE HOUSE OF THE RISING SUN	THE ANIMALS / THE VENTURES	1	2	5	492	3	1 / -	
13-abr	0593	17	I ONLY WANT TO BE WITH YOU	DUSTY SPRINGFIELD	1	1	8	775	8	12	
28-sep	0687	18	I WANT YOU TO MEET MY BABY	EYDIE GORME	1	1	8	773	10	43	
29-jun	0644	19	AU COEUR DE L'AUTOMME	MARIE LAFORET	1	1	8	766	9	-	
7-sep	0682	20	THE LITTLE OLD LADY (FROM PASADENA)	JAN & DEAN	1	1	6	586	6	3	
19-oct	0719	21	DO WAH DIDDY DIDDY	MANFRED MANN	1	1	6	577	9	1	
30-nov	0738	22	RINGO'S THEME (THIS BOY)	GEORGE MARTIN & HIS ORCHESTRA	1	1	6	572	10	53	
6-jul	0660	23	PEOPLE	BARBRA STREISAND	1	1	5	489	3	5	
9-nov	0750	24	I WOULDN'T TRADE YOU FOR THE WORLD	THE BACHELORS	1	1	4	390	3	69	
2-nov	0699	25	I SHOULD HAVE KNOWN BETTER	THE BEATLES	1	1	4	389	7	53	
26-oct	0731	26	WE'LL SING IN THE SUNSHINE	GALE GARNETT	1	1	4	387	8	4	
10-feb	0555/A	27	WASHINGTON SQUARE	AMES BROTHERS/VILLAGE STOMPERS	2	2	7	677	7	129 / 2	
25-may	0603	28	MY HEART BELONGS TO ONLY YOU	BOBBY VINTON	2	2	7	675	9	9	
2-mar	0637	29	WHISPERING	NINO TEMPO & APRIL STEVENS	2	2	7	674	10	11	
16-mar	0613	30	I WANT TO HOLD YOUR HAND	THE BEATLES	2	2	6	578	7	1	
20-jul	0656	31	TELL ME WHY	BOBBY VINTON	2	2	6	572	10	13	
3-ago	0667	32	I RISE, I FALL	JOHNNY TILLOTSON	2	2	5	480	9	36	
23-nov	0739	33	GOODBYE BOYS GOODBYE	JAY & THE AMERICANS	2	2	5	479	8	3b	
5-oct	0691	34	LET ME GET CLOSE TO YOU	SKEETER DAVIS	2	2	5	477	10	106	
28-dic	0758	35	MR. LONELY	BOBBY VINTON	2	2	5	474	9	1	
11-may	0594	36	LOVE WITH A PROPER STRANGER	JACK JONES	2	1	6	583	7	62	
6-ene	0559	37	YOU DON'T HAVE TO BE A BABY TO CRY	THE CARAVELLES	2	1	6	578	4	3	
21-dic	0746	38	REACH OUT FOR ME	DIONNE WARWICK	2	1	6	573	10	20	
17-ago	0669	39	BLOWIN' IN THE WIND	STAN GETZ	2	1	6	572	9	5b	
13-jul	0654	40	WHENEVER HE HOLDS YOU	BOBBY GOLDSBORO	2	1	5	483	9	39	
7-dic	0740	41	HAVE I THE RIGHT?	THE HONEYCOMBS	2	1	5	482	8	5	
24-ago	0681	42	ALONE	THE 4 SEASONS	2	1	5	480	10	28	
16-nov	0747	43	WHEN I GROW UP (TO BE A MAN)	THE BEACH BOYS	2	1	5	476	4	9	
14-dic	0742	44	I'M CRYING	THE ANIMALS	2	1	4	389	6	19	
28-sep	0695	45	THERE'S NOTHING I CAN SAY	RICK NELSON	2	1	4	386	5	47	
26-oct	0733	46	IN THE MISTY MOONLIGHT	JERRY WALLACE	2	1	4	382	9	19	
2-nov	0729	47	SOFTLY, AS I LEAVE YOU	FRANK SINATRA	2	1	3	289	7	27	
2-mar	0564	48	WONDERFUL SUMMER	ROBIN WARD	3	2	7	667	10	14	
17-ago	0657	49	WALK ON BY	DIONNE WARWICK	3	2	5	474	8	6	
1-jun	0626	50	MAKE ME FORGET	BOBBY RYDELL	3	2	4	389	4	43	

CUMBRE DE CARAVANA										
1965										
TOP 50 ANUAL DE CANCIONES										
Fecha Cumbre Dia/Mes	Numero Serie Dorada	Num. Orden En 1965	Título	Intérprete	Puesto Cumbre	Semanas			Puesto Entrada Top10	Puesto Cumbre USA
						Puesto Cumbre	TOP10	Puntos		
10-may	0858	1	CAST YOUR FATE TO THE WIND	SOUNDS ORCHESTRAL/STEVE ALAIMO/ VINCE GUARALDI TRIO	1	5	9	880	9	10 / 89 22
4-ene	0775	2	WALK AWAY	MATT MONRO	1	4	8	781	8	23
27-dic	1000	3	THE SOUNDS OF SILENCE	SIMON & GARFUNKEL	1	3	8	774	7	1
23-ago	0928	4	UNCHAINED MELODY	THE RIGHTEOUS BROTHERS	1	3	6	579	9	4
22-mar	0822	5	RED ROSES FOR A BLUE LADY	BERT KAEMPFERT AND HIS ORCHESTRA/ VIC DANA	1	2	8	779	10	11 / 10
8-nov	0960	6	BRAZILIAN SUMMER	DAVID ROSE AND HIS ORCHESTRA	1	2	8	776	10	-
27-sep	0935	7	LIKE A ROLLING STONE	BOB DYLAN	1	2	7	679	6	2
5-abr	0825	8	FOR LOVIN' ME	PETER, PAUL & MARY	1	2	7	678	7	30
13-sep	0927	9	HOLD ME, THRILL ME, KISS ME	MEL CARTER	1	2	7	678	10	8
2-ago	0893	10	CARA MIA	JAY & THE AMERICANS	1	2	7	676	10	5
8-mar	0800	11	YOU'VE LOST THAT LOVIN' FEELIN'	THE RIGHTEOUS BROTHERS	1	2	6	588	5	1
12-jul	0890	12	CATCH THE WIND	DONOVAN	1	2	6	586	9	23
25-oct	0956	13	YOU WERE ON MY MIND	WE FIVE	1	2	6	581	5	3
21-jun	0884	14	CONCRETE AND CLAY	EDDIE RAMBEAU/ UNIT FOUR plus TWO	1	2	6	580	10	35/ 28
11-oct	0950	15	EVE OF DESTRUCTION	BARRY MCGUIRE	1	2	5	486	7	1
15-feb	0805	16	ON THE OUTSIDE (LOOKING IN)	BOBBI MARTIN	1	2	5	482	5	19b
13-dic	0999	17	TURN!TURN!TURN! (TO EVERYTHING THERE IS A SEASON)	THE BYRDS / PETE SEEGER	1	2	5	482	10	1 / -
1-feb	0768	18	KEEP SEARCHIN' (WE'LL FOLLOW THE SUN)	DEL SHANNON	1	1	8	775	9	9
6-dic	0973	19	A LOVER'S CONCERTO	THE TOYS	1	1	7	670	10	2
19-abr	0827	20	GOLDFINGER	BILLY STRANGE / SHIRLEY BASSEY	1	1	7	669	9	55/ 8
8-feb	0802	21	I'LL BE THERE	GERRY AND THE PACEMAKERS	1	1	6	589	4	14
26-jul	0895	22	A WORLD OF OUR OWN	THE SEEKERS	1	1	6	583	8	19
5-jul	0883	23	IT'S NOT UNUSUAL	TOM JONES	1	1	6	579	9	10
29-nov	0983	24	EVERYONE'S GONE TO THE MOON	JONATHAN KING	1	1	6	579	10	17
1-mar	0807	25	NO ARMS CAN EVER HOLD YOU	THE BACHELORS	1	1	5	489	3	27
22-nov	0976	26	YESTERDAY	THE BEATLES	1	1	5	487	7	1
16-ago	0901	27	HUSH, HUSH, SWEET CHARLOTTE	PATTI PAGE	1	1	5	487	7	8
1-feb	0762	28	BROKEN PROMISES	DEL SHANNON	1	1	5	482	9	9b
14-jun	0874	29	BABY THE RAIN MUST FALL	GLENN YARBROUGH	1	1	5	481	6	12
3-may	0845	30	DON'T LET ME BE MISUNDERSTOOD	THE ANIMALS	1	1	5	481	10	15
26-abr	0836	31	APPLES AND BANANAS	LAWRENCE WELK	1	1	4	383	8	75
27-dic	1001	32	A TASTE OF HONEY	HERB ALPERT & THE TIJUANA BRASS	2	3	6	578	10	7
2-ago	0892	33	LAST NIGHT I MADE A LITTLE GIRL CRY	STEVE LAWRENCE	2	2	7	670	9	126
4-oct	0946	34	DOWN IN THE BOONDOCKS	BILLY JOE ROYAL	2	2	6	575	9	9
16-ago	0913	35	MARIE	THE BACHELORS	2	2	6	573	10	15
5-abr	0826	36	THE CRYING GAME	BRENDA LEE	2	2	6	572	10	87
31-may	0863	37	I'LL NEVER FIND ANOTHER YOU	THE SEEKERS	2	2	5	481	8	4
6-dic	0965	38	YOU'VE GOT YOUR TROUBLES	THE FORTUNES	2	1	6	574	9	7
8-nov	0957	39	TWO DIFFERENT WORLDS	LENNY WELCH	2	1	6	574	9	61
22-feb	0798	40	HOW SOON	HENRY MANCINI AND HIS ORCHESTRA	2	1	6	573	8	77b
26-jul	0889	41	FOR YOUR LOVE	THE YARDBIRDS	2	1	6	572	9	6
3-may	0835	42	KING OF THE ROAD	ROGER MILLER	2	1	6	568	10	4
19-abr	0831	43	CAN'T YOU HEAR MY HEARTBEAT	HERMAN'S HERMITS	2	1	6	565	10	2
14-jun	0857	44	TRAINS AND BOATS AND PLANES	BILLY J. KRAMER WITH THE DAKOTAS / BURT BACHARACH	2	1	5	482	8	47 / -
18-oct	0945	45	I GOT YOU BABE	SONNY & CHER	2	1	5	480	8	1
30-ago	0918	46	SUNSHINE, LOLLIPOPS AND RAINBOWS	LESLEY GORE	2	1	5	477	8	13
8-feb	0806	47	DOWNTOWN	PETULA CLARK	2	1	4	389	5	1
21-jun	0880	48	MRS. BROWN YOU'VE GOT A LOVELY DAUGHTER	HERMAN'S HERMITS	2	1	4	387	6	1
24-may	0864	49	GIRL DON'T COME	SANDIE SHAW	2	1	4	386	4	42
17-may	0839	50	I MUST BE SEEING THINGS	GENE PITNEY	2	1	4	385	6	31

CUMBRE DE CARAVANA					1966	TOP 50 ANUAL DE CANCIONES					
Fecha Cumbre Dia/Mes	Numero Serie Dorada	Num. Orden En 1966	Título	Intérprete	Puesto Cumbre	Puesto Cumbre	Semanas TOP10	Puntos	Puesto Entrada Top10	Puesto Cumbre USA	
12-sep	1175	1	SAD EYED LADY OF THE LOWLANDS	BOB DYLAN	1	3	7	677	10	-	
26-dic	1230	2	GOOD VIBRATIONS	THE BEACH BOYS	1	3	6	586	8	1	
15-ago	1150	3	I WANT YOU	BOB DYLAN	1	2	7	679	8	20	
17-ene	1015	4	HERE IT COMES AGAIN	THE FORTUNES	1	2	7	678	9	27	
28-feb	1035A	5	GIRL FROM THE NORTH COUNTRY	HAMILTON CAMP	1	2	7	675	7	-	
23-may	1100	6	THE SINS OF A FAMILY	P.F. SLOAN	1	2	6	584	8	87	
7-nov	1207	7	BORN FREE	MATT MONRO / ROGER WILLIAMS	1	2	6	582	10	127 / 7	
11-jul	1135	8	WHEN A MAN LOVES A WOMAN	PERCY SLEDGE	1	2	5	489	6	1	
2-may	1088	9	(YOU'RE MY) SOUL AND INSPIRATION	THE RIGHTEOUS BROTHERS	1	2	5	489	7	1	
4-abr	1077	10	ELUSIVE BUTTERFLY	BOB LIND	1	2	4	391	8	5	
20-jun	1125	11	STRANGERS IN THE NIGHT	BERT KAEMPFFERT / FRANK SINATRA JACK JONES	1	2	4	390	7	124 / 1/ 35b	
21-nov	1205	12	REACH OUT I'LL BE THERE	FOUR TOPS	1	2	4	388	8	1	
6-jun	1090	13	L'IRLANDAISE (VIVA MARIA SOUNDTRACK)	GEORGES DELERUE	1	1	7	676	8	-	
5-sep	1154	14	I SAW HER AGAIN	THE MAMAS & THE PAPAS	1	1	7	671	9	5	
24-oct	1189	15	YOU CAN'T HURRY LOVE	THE SUPREMES	1	1	7	670	9	1	
12-dic	1217	16	IF I WERE A CARPENTER	BOBBY DARIN	1	1	6	585	6	8	
17-oct	1182	17	GOD ONLY KNOWS	THE BEACH BOYS	1	1	6	579	9	39	
8-ago	1149	18	WHEN THE WIND CHANGES	P.F. SLOAN	1	1	6	577	10	-	
10-oct	1196	19	BUS STOP	THE HOLLIES	1	1	6	576	8	5	
1-ago	1141	20	GUANTANAMERA	PETE SEEGER	1	1	6	576	8	-	
14-mar	1042	21	IT WAS A VERY GOOD YEAR	FRANK SINATRA	1	1	6	574	9	28	
16-may	1105	22	SLOOP JOHN B	THE BEACH BOYS	1	1	6	574	10	3	
13-jun	1117	23	MONDAY, MONDAY	THE MAMAS & THE PAPAS	1	1	6	571	10	1	
25-jul	1142	24	THE IMPOSSIBLE DREAM (THE QUEST)	JACK JONES	1	1	6	570	10	35	
21-feb	1031	25	AS TEARS GO BY	THE ROLLING STONES	1	1	5	486	8	6	
25-abr	1072	26	CALIFORNIA DREAMIN'	THE MAMAS & THE PAPAS	1	1	5	485	7	4	
21-mar	1047	27	IT'S GOOD NEWS WEEK	HEDGEHOPPERS ANONYMOUS	1	1	5	485	7	48	
5-dic	1210	28	WALK AWAY RENEE	THE LEFT BANKE	1	1	5	484	10	5	
29-ago	1155	29	WHEN YOUR LOVE HAS GONE	BOBBY GOLDSBORO	1	1	5	483	8	56b	
14-feb	1025	30	FIVE O'CLOCK WORLD	THE VOGUES	1	1	5	482	10	4	
7-feb	1014	31	I CAN NEVER GO HOME ANYMORE	THE SHANGRI-LAS	1	1	5	479	8	6	
4-jul	1130	32	IT'S A MAN'S MAN'S MAN'S WORLD	JAMES BROWN	1	1	5	479	10	8	
19-dic	1229	33	A HAZY SHADE OF WINTER	SIMON & GARFUNKEL	1	1	5	479	10	13	
3-oct	1184	34	THE DANGLING CONVERSATION	SIMON & GARFUNKEL	1	1	4	390	6	25	
31-ene	1033	35	I'VE GOT TO BE SOMEBODY	BILLY JOE ROYAL	1	1	4	388	5	38	
31-oct	1200	36	LOVERS OF THE WORLD UNITE	DAVID & JONATHAN	1	1	4	386	8	-	
18-abr	1074	37	I FOUGHT THE LAW	BOBBY FULLER FOUR	1	1	4	384	9	9	
28-mar	1066	38	HOMEWARD BOUND	SIMON & GARFUNKEL	1	1	4	382	10	5	
28-feb	1045	39	DESOLATION ROW	BOB DYLAN	2	2	7	677	8	-	
8-ago	1145	40	RED RUBBER BALL	THE CYRKLE	2	2	6	579	7	2	
6-jun	1106	41	LEANING ON THE LAMP POST	HERMAN'S HERMITS	2	2	6	579	8	9	
17-ene	1016	42	MAKE IT EASY ON YOURSELF	JERRY BUTLER / THE WALKER BROTHERS	2	2	6	577	7	20 / 16	
26-sep	1174	43	JUST LIKE A WOMAN	BOB DYLAN	2	2	6	575	9	33	
31-oct	1203	44	CHANGES	CRISPIAN ST.PETERS / PHIL OCHS	2	2	4	388	7	57 / -	
27-jun	1115	45	THE SUN AIN'T GONNA SHINE (ANYMORE)	THE WALKER BROTHERS	2	1	6	570	10	13	
9-may	1092	46	A LOVERS' CONCERTO	SARAH VAUGHAN	2	1	5	484	6	63	
12-dic	1219	47	CHERRY, CHERRY	NEIL DIAMOND	2	1	5	479	8	6	
22-ago	1151	48	THE PIED PIPER	CRISPIAN ST.PETERS	2	1	5	479	10	4	
11-abr	1060	49	MY SHIP IS COMIN' IN	THE WALKER BROTHERS	2	1	5	478	9	63	
18-jul	1136	50	OPUS 17 (DON'T YOU WORRY 'BOUT ME)	THE 4 SEASONS	2	1	5	477	8	13	

**ANEXO 6. Lista anual de los principales éxitos de la Industria Discográfica
(1959/1966)**

ÉXITOS DE LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA EN 1959¹

1. Anka, P. (1959). *Diana* [EP]. Estados Unidos: ABC/Hispavox.

Diana / I love you, Baby / Tell me that you love me.

2. José Luis y su guitarra. (1959). *Mariquilla* [EP]. España: Poker (Philips).

Mariquilla / Campesina / Ecos de mi cantar.

3. Los 5 Latinos. (1959). *Recordándote* [EP]. España: CBS.

Recordándote / Quiéreme siempre / Aquella serenata / La violetera.

4. Anka, P. (1959). *You are my destiny (Tú eres mi destino)* [EP]. Estados Unidos: ABC/Hispavox.

You are my destiny (Tú eres mi destino) / Pity, Pity.

5. Bell, M. (1959). *Un Telegrama* [EP]. España: Hispavox.

Un Telegrama / La Montaña / Don Quijote / Mi Platerito.

6. Los Cinco Latinos. (1959). *Quiéreme Siempre* [EP]. CBS/Fontana.

7. Guardiola, J. (1959) *La Montaña* [EP]. España: Regal.

La Montaña / Un Telegrama.

8. Modugno, D. (1959). *Piove (Ciao ciao, Bambina)* [EP]. Italia: Fonit/Telefunken.

9. Los 5 Latinos. (1959). *Como antes (Come Prima)* [EP]. España: CBS/Fontana.

10. Anka, P. (1959). *Lonely boy (Muchacho solitario)* [EP]. Estados Unidos: ABC/Hispavox.

Lonely boy (Muchacho solitario) / Sing, sing, sing (Canta, canta, canta).

11. The Diamonds. (1959). *Little Darling* [EP]. Estados Unidos: Mercury.

1 Salaverri, F. (2005). *Sólo éxitos 1959-2002: año a año*. Madrid: Iberautor promociones culturales. p. 37.

12. The Platters. (1959). *Smokes gets in your eyes (El humo ciega tus ojos)* [EP]. Estados Unidos: Mercury.

13. Lasso, G. (1959). *Luna de miel* [EP]. España: Voz de su amo.

Luna de miel / Venus.

14. José Luis y su guitarra. (1959). *Señorita Luna* [EP]. España: Philips.

Señorita Luna /Escribeme.

15. Lasso, G. (1959). *Eso es el amor* [EP]. España: Voz de su amo.

Eso es el amor / Corazón de Melón.

16. Barber, E. (1959). *Yo te daré* [EP]. España: Alambra.

17. Parra, A.M. (1959). *Las chicas de la cruz roja* [EP]. España: Columbia.

18. Barber, E. (1959) *Mare Nostrum (Ola, ola, ola)* [EP]. España: Hispavox.

Mare Nostrum (Ola, ola, ola) / Tornero.

19. Nat King Cole. (1959). *Ay, cosita linda* [EP]. Estados Unidos: Capitol.

Ay, cosita linda / Aquellos ojos verdes.

20. The Platters. (1959). *Only you* [EP]. Estados Unidos: Mercury.

ÉXITOS DE LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA EN 1960²

1. Anka, P. (1960). *Adam and Eve* [EP]. Estados Unidos: ABC/Hispavox.

Adam and Eve (Adán y Eva) / My home town (mi pueblecito).

2. Los Llopis. (1960). *Estremécete* [EP]. México: Zafiro.

Estremécete / Paseando bajo la lluvia / Dr. Brujo / R-o-c-k.

3. Nat King Cole. (1960). *Ansiedad* [EP]. Estados Unidos: Capitol.

Ansiedad / Perfidia / Yo vendo unos ojos negros.

4. Guardiola, J. (1960). *Dieciséis Toneladas* [EP]. España: Voz de su Amo.

Dieciséis Toneladas / Mustafá / Tintarella di luna.

5. Los 5 Latinos. (1960). *Eres diferente* [EP]. España: CBS/Fontana.

Eres diferente / Amor bajo Cero / Todo es nuevo.

6. Boyer, J. (1960). *Tom Pillibi* [EP]. Francia: Odeón.

7. Dalida. (1960). *Locamente te amaré* [EP]. Francia: Barclay/Columbia.

Locamente te amaré / Les enfants du Pirée.

8. Presley, E. (1960). *It's now or never* [EP]. Estados Unidos: RCA.

9. Gatica, L. (1960). *La Montaña* [EP]. España: Odeón.

10. Guardiola, J. (1960). *Mackie El Navaja* [EP]. España: Regal.

Mackie El Navaja / Pequeña flor / Ten piedad (Pity pity) / Mis besos te dirán.

11. Azzam, B. (1960). *Mustapha* [EP]. Francia: Barclay/Columbia.

12. Modugno, D. (1960). *Libero* [EP]. Italia: Fonit/Telefunken.

2 Salaverri, F. (2005). *Sólo éxitos 1959-2002: año a año*. Madrid: Iberautor promociones culturales. p. 43

13. Los 5 Latinos. (1960). *Mi cariñito* [EP]. España: CBS/Fontana.

14. Los 5 Latinos. (1960). *Don Quijote* [EP]. España: CBS/Fontana.

Don Quijote / Rogar / Tren de Carga.

15. Torrebruno. (1960). *Viento* [EP]. España: CGD-Hispavox.

Viento / Eres diferente / Todo es nuevo.

16. Millán, A. (1960). *Comunicando* [EP]. España: RCA.

17. Barber, E. (1959) *Mare Nostrum (Ola, ola, ola)* [EP]. España: Hispavox.

Mare Nostrum (Ola, ola, ola) / Tornero.

18. Parra, V. (1960). *Llorarás* [EP]. España: Hispavox.

Llorarás /Venus.

19. Anka, P. (1959). *Lonely boy (Muchacho solitario)* [EP]. Estados Unidos: ABC/Hispavox.

Lonely boy (Muchacho solitario) / Sing, sing, sing (Canta, canta, canta).

20. Bell, M. (1959). *El día de los enamorados* [EP]. España: Hispavox.

ÉXITOS DE LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA EN 1961³

1. Dúo Dinámico. (1961). *Quince años tiene mi amor* [EP]. España: La voz de su amo.

Quince años tiene mi amor / Guardiamarina soy.

2. Anka, P. (1961). *Tonight my love, tonight* [EP]. Estados Unidos: ABC/Hispavox.

Tonight my love, tonight / Swanee / One for my Baby.

3. Dúo Dinámico. (1961). *Poesía en movimiento* [EP]. España: La voz de su amo.

Poesía en movimiento / Las hojas verdes.

4. Dúo Dinámico. (1961). *Quisiera ser* [EP]. España: La voz de su amo.

Quisiera ser / Mari Carmen.

5. Presley, E. (1961). *Are you lonesome tonight* [EP]. Estados Unidos: RCA.

6. Prieto, A. (1961). *La novia* [EP]. España: RCA.

7. The Brothers Four (1961). *The green leaves of summer (Las verdes hojas del verano)* [EP]. Estados Unidos: CBS/Philips.

8. Dúo Dinámico. (1961). *Exodus* [EP]. España: La voz de su amo.

Exodus / Surrender.

9. Anka, P. (1960). *Adam and Eve* [EP]. Estados Unidos: ABC/Hispavox.

Adam and Eve (Adán y Eva) / My home town (mi pueblecito).

10. Presley, E. (1961). *Surrender* [EP]. Estados Unidos: RCA.

11. Celentano, A. (1961). *24.000 Baci* [EP]. Italia: SAAR/Zafiro.

12. Gatica, L. (1961). *Moliendo café* [EP]. España: Odeón.

3 Salaverri, F. (2005). *Sólo éxitos 1959-2002: año a año*. Madrid: Iberautor promociones culturales. p. 49.

Moliendo café / Enamorada.

13. The Marcells (1961). *Blue Moon* [EP]. Estados Unidos: Colpix/Discophon.

14. The Brothers Four (1961). *Greenfields (Verdes campiñas)* [EP]. Estados Unidos: CBS/Philips.

15. Presley, E. (1960). *It's now or never* [EP]. Estados Unidos: RCA.

16. Guardiola, J. (1961). *Enamorada* [EP]. España: La voz de su amo.

Enamorada / Una nueva melodía / Preguntón.

17. Los 5 Latinos. (1961). *Estando contigo* [EP]. España: CBS/Fontana.

Estando contigo / Las hojas verdes / Todo el amor del mundo.

18. Veiga, J. (1961). *Brigitte Bardot* [EP]. Brasil: Barclay/Columbia.

19. Los 5 Latinos. (1960). *Eres diferente* [EP]. España: CBS/Fontana.

Eres diferente / Amor bajo Cero / Todo es nuevo.

20. Guardiola, J. (1961). *La novia* [EP]. España: La voz de su amo.

La novia / Estando contigo / Old Man River.

ÉXITOS DE LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA EN 1962⁴

1. Dúo Dinámico. (1962). *Perdóname* [EP]. España: La voz de su amo.

Perdóname / Bailando / ¿Dime por qué?

2. Anka, P. (1962). *Quiéreme muy fuerte (Love Me Warm and Tender)* [EP]. Estados Unidos: ABC/Hispavox.

Quiéreme muy fuerte (Love Me Warm and Tender) / You Make Me Feel so Young.

3. Presley, E. (1962). *Good Luck Charm* [EP]. Estados Unidos: RCA.

Good Luck Charm / Anything that's Part of You.

4. Dúo Dinámico. (1961). *Quisiera ser* [EP]. España: La voz de su amo.

Quisiera ser / Mari Carmen.

5. Anka, P. (1962). *A Steel Guitar and a Glass of Wine (Una guitarra y un vaso de vino)* [EP]. Estados Unidos: ABC/Hispavox.

6. Becaud, G. (1962). *Et Maintenant* [EP]. Francia: La voz de su amo.

7. Dúo Dinámico. (1962). *Hello, Mary Lou* [EP]. España: La voz de su amo.

Hello, Mary Lou / Lolita Twist / Ya tiene diecisiete años.

8. Los 5 Latinos. (1962). *La balada de la trompeta* [EP]. España: CBS/Fontana.

9. Presley, E. (1962). *His lastest Flame (Marie's the Name)* [EP]. Estados Unidos: RCA.

10. Cliff Richard and the Shadows. (1962). *The Young Ones (Los jóvenes)* [EP]. Reino Unido: La voz de su amo.

11. Francis, C. (1962). *Linda muchachita* [EP]. Estados Unidos: MGM/Hispavox.

12. Dúo Dinámico. (1962). *El tercer hombre* [EP]. España: La voz de su amo.

⁴ Salaverri, F. (2005). *Sólo éxitos 1959-2002: año a año*. Madrid: Iberautor promociones culturales. p. 56.

El tercer hombre / Muy joven para amar.

13. Milva. (1962). *Tango italiano* [EP]. Italia: Cetra/Vergara.

14. Presley, E. (1962). *No more (La Paloma)* [EP]. Estados Unidos: RCA.

15. Mina. (1962). *Moliendo café* [EP]. Italia: Italdisc / Discophon.

Moliendo café / El cielo en casa / Locamente te amaré.

16. Hallyday, J. (1962). *Viens danser le twist (Let's Twist Again)* [EP]. Francia: Philips.

17. The Highwaymen (1962). *Michael* [EP]. Estados Unidos: United Artists/Hispanavox.

Michael / Oh Sinner Man / Carnavalito.

18. Francis, C. (1962). *El novio de otra* [EP]. Estados Unidos: MGM.

El novio de otra / Donde hay chicos / Nosotros.

19. Boone, P. (1962). *Speedy Gonzales* [EP]. Estados Unidos: Dot/Columbia.

20. Darin, B. (1962). *Multiplication* [EP]. Estados Unidos: Atco Belter.

Multiplication / Come September (Cuando llegue septiembre).

ÉXITOS DE LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA EN 1963⁵

1. Hardy, F. (1963). *Tous les garçons et les filles (Todos los chicos y chicas)* [EP]. Francia: Vogue/Hispavox.

2. Bernstein, L. (1963). *Tonight* [EP]. Estados Unidos: CBS/Hispavox.

Tonight / Dance at de gym (Medley) / Maria / I feel pretty.

3. Guzmán, E. (1963). *Dame felicidad* [EP]. España: CBS/Hispavox.

Dame felicidad / Ven a mi / Oye / Ay, qué bueno.

4. Sangiusto, E. (1963). *Chariot (La Tierra)* [EP]. Italia: Belter.

Chariot (La Tierra) / Limbo rock / 500 Millas.

5. Guzmán, E. (1963). *Cien kilos de barro* [EP]. España: CBS/Hispavox.

Cien kilos de barro / Adiós mundo cruel / Harlem Español.

6. Anthony, R. (1963). *J'entends siffler le train (500 Millas)* [EP]. Francia: La voz de su amo.

7. Dúo Dinámico. (1963). *Amor de verano* [EP]. España: La voz de su amo.

Amor de verano / Eres tú.

8. Vartan, S. (1963). *En'ecountant la pluie (El ritmo de la lluvia)* [EP]. Francia: RCA.

En'ecountant la pluie (El ritmo de la lluvia) / What'd I say.

9. Aguilé, L. (1963). *Dile* [EP]. España: La voz de su amo.

Dile / Un diablo disfrazado.

10. Los Teen Tops. (1963). *Popotitos* [EP]. México: CBS/Hispavox.

Popotitos / La Plaga / El rock de la cárcel / Rey criollo.

⁵ Salaverri, F. (2005). *Sólo éxitos 1959-2002: año a año*. Madrid: Iberautor promociones culturales. p. 64.

11. Becaud, G. (1962). *Et Maintenant* [EP]. Francia: La voz de su amo.

12. Dúo Dinámico. (1963). *Cariñosa* [EP]. España: La voz de su amo.

Cariñosa / Limbo Rock.

13. Boone, P. (1962). *Speedy Gonzales* [EP]. Estados Unidos: Dot/Columbia.

14. Hallyday, J. (1963). *Retiens la nuit* [EP]. Francia: Philips.

15. Gatica, L. (1963). *El picador* [EP]. España: Odeón.

El picador / El poeta lloró / Et maintenant.

16. Presley, E. (1963). *(You're the) Devil in Disguise* [EP]. Estados Unidos: RCA.

17. Dúo Dinámico. (1963). *Balada gitana* [EP]. España: La voz de su amo.

Balada gitana / Noche de Moscú.

18. Gorme, E. (1963). *Cúlpale a la bossa nova (Blame it to the Bossa Nova)* [EP]. España: CBS/Hispavox.

19. Cliff Richard and the Shadows. (1963). *Summer Holiday* [EP]. Reino Unido: La voz de su amo.

Summer holiday / Bachelor Boy.

20. Alberto. (1963). *La hora* [EP]. España: Zafiro.

ÉXITOS DE LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA EN 1964⁶

1. Les Surfs. (1964). *Tú serás mi baby* [EP]. España: Festival/Hispanavox.

Tú serás mi baby / No, no te vayas / El crossfire.

2. Aznavour; C. (1964). *La mamma* [EP]. Francia: Barclay/Columbia.

La mamma / For me... formidable / Sylvie.

3. López, T. (1964). *If I Had a Hammer* [EP]. España: Reprise/Hispanavox.

If I Had a Hammer / This Land is your Land / América.

4. The Beatles. (1964). *She Loves You* [EP]. Reino Unido: Odeón.

She Loves You / I'll Get You / From Me to You / Thank You, Girl.

5. Mina (1964). *Ciudad solitaria (Citta vuota) / It's a lonely town* [EP]. Ri-Fi/Belter.

6. Vartan, S. (1964). *Si je chante (Si yo canto / My Whole World is Falling Down)* [EP]. Francia: RCA.

7. Paoli, G. (1964). *Sapore di sal* [EP]. Italia: RCA.

8. Pavone, R. (1964). *Cuore (Corazón / Heart)* [EP]. Italia: RCA.

Cuore (Corazón / Heart) / El baile del Mattone.

9. Cinquetti, G. (1964). *No tengo edad para amarte (Non ho l'età per amarti)* [EP]. Italia: RCA.

10. The Beatles. (1964). *Twist and Shout* [EP]. Reino Unido: Odeón.

Twist and Shout / A Taste of Honey / Do You Want to Know a Secret.

11. The Beatles. (1964). *A Hard Day's Night (Qué noche la de aquel día)* [EP]. Reino Unido: Odeón.

A Hard Day's Night (Qué noche la de aquel día) / I Should Have Known Better.

6 Salaverri, F. (2005). *Sólo éxitos 1959-2002: año a año*. Madrid: Iberautor promociones culturales. p.72.

12. Laforet, M. (1964). *Y volvamos al amor (Les vendanges de l'amour)* [EP]. Francia: Festival/Hispavox.

13. Guzmán, E. (1964). *Más (More)* [EP]. México: CBS/Hispavox.

14. Aguilé, L. (1964). *Fanny* [EP]. España: Odeón.

Fanny / Desata mi corazón / Decí porqué no querés.

15. Celentano, A. (1964). *Rezaré (Pregheró / Stand by me)* [EP]. Italia: Clan/Vergara.

16. Aguilé, L. (1964). *Verde, verde* [EP]. España: Odeón.

Verde, verde / Ciudad solitaria (Citta vuota / It's a lonely town).

17. Aznavour, C. (1964). *Et pourtant (Y por tanto)* [EP]. Francia: Barclay/Columbia.

18. Alain Barriere, A. (1964). *Ma vie* [EP]. Francia: RCA.

19. Clark, P. (1964). *Tú no tienes corazón (Anyone Who Had a Heart)* [EP]. Francia: Reino Unido: Vogue/Hispavox.

Tú no tienes corazón (Anyone Who Had a Heart) / Pequeña flor / Hello Dolly / Cantando al caminar.

20. Aguilé, L. (1963). *Dile* [EP]. España: La voz de su amo.

Dile / Un diablo disfrazado.

ÉXITOS DE LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA EN 1965⁷

1. Johnny and Charley. (1965). *La Yenka* [EP]. España: Hispavox.

2. Gall, Gal. (1965). *Poupée de cire, poupée de son (Muñeca de cera)* [EP]. Francia: Philips.

3. Clark, P. (1965). *Downtown* [EP]. Reino Unido: Vogue/Hispavox.

4. Velasco, C. (1965). *Chica ye-yé* [EP]. España: Belter.

5. Los Brincos (1965). *Flamenco* [EP]. España: Novola/Zafiro.

6. Los Brincos (1965). *Borracho* [EP]. España: Novola/Zafiro.

Borracho / Sola.

7. Dúo Dinámico. (1965). *Esos ojitos negros* [EP]. España: La voz de su amo.

Esos ojitos negros / Tú serás la primera / No juegues con el amor.

8. Aznavour; C. (1965). *Venecia sin ti (Que c'est triste Venise)* [EP]. Francia: Barclay/Columbia.

9. Fontana, J. (1965). *El Mundo (IL Mondo)* [EP]. Francia: RCA.

10. Mardel, G. (1965). *Jamás, Jamás (N'avoue jamás)* [EP]. Francia: Az/Hispavox.

Jamás, Jamás (N'avoue jamás) / La primera vez.

11. Donaggio; P. (1965). *Yo que no vivo sin ti (Io che non vivo senza te / You Don't Have to Say You Love Me)* [EP]. Italia: La voz de su amo.

12. The Beatles. (1965). *Help!* [EP]. Reino Unido: Odeón.

Help! / The Night Before / Another Girl.

13. Karina. (1965). *Me lo dijo Pérez* [EP]. España: Hispavox.

Me lo dijo Pérez / Yeh!, yeh! / Olvidemos el mañana / Oh, oh, Sheriff.

7 Salaverri, F. (2005). *Sólo éxitos 1959-2002: año a año*. Madrid: Iberautor promociones culturales. p. 80.

14. Micaela. (1965). *La luna y el toro* [EP]. España: Zafiro.

15. Los Quando's (1965). *El Quando* [EP]. España: Columbia.

16. The Beatles. (1964). *A Hard Day's Night (Qué noche la de aquel día)* [EP]. Reino Unido: Odeón.

A Hard Day's Night (Qué noche la de aquel día) / I Should Have Known Better (Conocerte mejor).

17. Alain Barrière, A. (1964). *Ma vie* [EP]. Francia: RCA.

18. Aznavour; C. (1965). *Isabelle (Isabel)* [EP]. Francia: Barclay/Columbia.

19. The Animals. (1965). *The House of the rising sun, (La casa del sol naciente)* [EP]. Reino Unido: La voz de su amo.

20. Los Sirex. (1965). *La escoba* [EP]. España: Vergara.

ÉXITOS DE LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA EN 1966⁸

1. Raphael. (1966). *Yo soy aquel* [EP]. España: Hispavox.

Yo soy aquel / La Noche.

2. Sinatra, N. (1966). *These Boots Are Made for Walkin'* (*Estas botas son para caminar*) [EP]. Estados Unidos: Reprise/Hispavox.

3. Sinatra, F. (1966). *Strangers in the Night* (*Extraños en la noche*) [EP]. Estados Unidos: Reprise/Hispavox.

Strangers in the Night (*Extraños en la noche*) / Downtown.

4. Christophe. (1966). *Aline* [EP]. España: Az/Hispavox.

5. Aguilé, L. (1966). *Juanita Banana* [EP]. España: Odeón.

Juanita Banana / Un mechón de cabellos.

6. Vilard, H. Aguilé, L. (1966). *Capri c'est fini* [EP]. Francia: Mercury.

7. Los Brincos (1966). *Mejor* [EP]. España: Novola/Zafiro.

8. Casselli, C. Los Brincos (1966). *Ninguno me puede juzgar* (*Nessuno mi puo guidicare*) [EP]. Italia: CGD/Hispavox.

9. Los Brincos (1966). *Un sorbito de champagne* [EP]. España: Novola/Zafiro.

10. The Beatles. (1966). *Michelle* [EP]. Reino Unido: Odeón.

11. Adamo. (1966). *Un mechón de cabello* (*Une meche de cheveux*) [EP]. España: La voz de su amo.

Un mechón de cabello (*Une meche de cheveux*) / Tu nombre (*Ton nom*).

12. Etzel, R. (1966). *Il silenzio* [EP]. España: Júpiter/Belter.

⁸ Salaverri, F. (2005). *Sólo éxitos 1959-2002: año a año*. Madrid: Iberautor promociones culturales. p. 87.

Il silenzio / Melancolía.

13. Los Bravos. (1966). *Black is Black* [EP]. España: Columbia.

14. The Beatles. (1966). *Yesterday* [EP]. Reino Unido: Odeón.

15. Raphael. (1966). *La canción del tamborilero* [EP]. España: Hispavox.

La canción del tamborilero / Navidades Blancas / Noche de paz.

16. The Rolling Stones. (1966). *I Can't Get No Satisfaction* [EP]. Reino Unido: DECCA/Columbia.

I Can't Get No Satisfaction / Little Red Rooster.

17. Fontana, J. (1965). *El Mundo (IL Mondo)* [EP]. Francia: RCA.

18. Los cuatro de la Torre. (1966). *Vuelo 502* [EP]. España: Belter.

19. Los Brincos (1966). *Tú me dijiste adiós* [EP]. España: Novola/Zafiro.

20. Los Pekenikes (1966). *Hilo de seda* [EP]. España: Hispavox.

Hilo de seda / Sombras y rejas.

ANEXO 7. Tabla de Actuaciones de músicos en programas de radio musical

ACTUACIONES EN PROGRAMAS DE RADIO: CONJUNTOS

GRUPO	PROGRAMA DE RADIO	EMISORA	PRESENTADOR	AÑO	FUENTE
Dick y los Relámpagos	Nosotros los jóvenes	Radio España	Miguel Ángel Nieto	1962	(SER, 1999, p. 105)
Els 3 Tambors	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1965	La Vanguardia 2-5-65 p.42
Els Xerracs	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1965	La Vanguardia 14-3-65 p.53
Els Setze Judges	Radioescope	Radio Barcelona	Salvador Escamilla	1964	lafonoteca.net
Los 3 de Castilla	Cabalgata fin de Semana			1957	lafonoteca.net
Los 3 de Castilla	Ruede la Bola			1957	lafonoteca.net
Los Ágaros		Emisoras de Madrid		1964	lafonoteca.net
Los Astros	Gran Gala del Optimismo	Radio Juventud de Torrelavega		1964	lafonoteca.net
Los Astros		Radio Madrid		1964	lafonoteca.net
Los Atila	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1963	(Uribe, 2016)
Los Bohemios	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1964	La Vanguardia 8-11-64 p.56
Los Blue Boys	Club Paul Anka	Radio Juventud de Madrid		1961	lafonoteca.net
Los Bravos	El Gran Musical	Radio Madrid (SER)	Tomás Martín Blanco	1966	lastfm.net
Los Bravos	Radio Carolina	Emisora Pirata Británica	Phil Salomon	1966	lastfm.net
Los Catinos	Disquiniela	Radio Juventud Barcelona		1964	La Vanguardia 18-4-1964 p.7
Los Continentales	Nosotros los Jóvenes	Radio España	Miguel Ángel Nieto	1963	Fonorama nº 2 12-63
Los Cheyenes	El Gran Musical	Radio Madrid (SER)	Tomás Martín Blanco	1964	lafonoteca.net

Los Cheyenes	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1965	La Vanguardia 23-05-65 p. 59
Los de la Torre	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1963	La Vanguardia 21-04-63 p. 48
Los Diablos Negros	Nosotros los Jóvenes	Radio España	Miguel Ángel Nieto	1963	Fonorama nº 2 12-63
Los Estudiantes	Caravana Musical	La Voz de Madrid (REM)	Ángel Álvarez	1960	lafonoteca.net
Los Estudiantes	Boîte	Radio Intercontinental	Ernesto Lacalle	1960	lafonoteca.net
Los Extraños	Disquiniela	Radio Juventud Barcelona		1964	lafonoteca.net
Los Finders	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1963	La Vanguardia 20-11-63 p.53
Los Gatos Negros	Disquiniela	Radio Juventud Barcelona		1964	La Vanguardia 18-4-1964 p.7
Los Go Go	La Hora de los Conjuntos	Radio Juventud Barcelona	José María Pallardó	1964	lafonoteca.net
Los Gratsons	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1962	La Vanguardia 4-10-62 p.21
Los Huracanes		Radio Levante		1964	lafonoteca.net
Los Ídolos		Radio Atlántico		1961	lafonoteca.net
Los Ídolos	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1964	La Vanguardia 7-6-64
Los Jets	Nosotros los jóvenes	Radio España	Miguel Ángel Nieto	1962	(SER, 1999, p. 105)
Los Lone Stars	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1964	La Vanguardia 01-11-64 p.61
Los Milos	En Pos de la Fama	Radio Valencia	Juan Granell	1960	lafonoteca.net
Los Mustang	El Show de las 2 (1º Premio)	Radio Barcelona	Joaquín Soler Serrano	1959	lafonoteca.net

Los Mustang	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1963	La Vanguardia 14-04-63
Los Mustang	Disquienela	Radio Juventud Barcelona		1965	La Vanguardia 12-8-1965 p.29
Los Pájaros Locos	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1963	La Vanguardia 31-3-63 p.43
Los Pekenikes	(se les bautiza en este programa)	Radio Intercontinental		1959	lafonoteca.net
Los Pekenikes	1º Festival de Conjuntos de Madrid (2º Premio)	Radio España		1961	lafonoteca.net
Los Pekenikes	Nosotros los jóvenes	Radio España	Miguel Ángel Nieto	1962	(SER, 1999, p. 105)
Los Pokes	Ruede la bola			1961	lafonoteca.net
Los Pokes	Escala de la Fama			1961	lafonoteca.net
Los Pokes	Lo mejor de cada casa		José Luis Uribarri	1961	lafonoteca.net
Los Relámpagos	Ruede la Bola (Se forman en este programa)	Radio Madrid		1961	lafonoteca.net
Los Rockyng Boys	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1963	La Vanguardia 13-1-63 p.23
Los Salvajes	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1964	La Vanguardia 05-04-64 p.52
Los Sirex (2º Premio)	El Show de las 2	Radio Barcelona	Joaquín Soler Serrano	1959	lafonoteca.net
Los Sirex	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1962	La Vanguardia 02-12-1962 p.45
Los Sirex	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1965	La Vanguardia 6-6-65 p.30
Los Sirex	Disquiniela	Radio Juventud Barcelona		1965	La Vanguardia 12 agosto 1965
Los Sonor	(Se conocen en un programa)			1960	lafonoteca.net
Los Tamara		Radio Vigo		1950	lafonoteca.net

Los Tamara	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1964	La Vanguardia 16-02-64 p.46
Los Teen Boys	Vale Todo	Radio España	Bobby Deglané	1961	discogs.com
Los Teleko	1º Festival de conjuntos de Madrid	Radio España		1961	lafonoteca.net
Los Telstar	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1963	La Vanguardia 27-11-63 p. 55
Los Tres Sudamericanos	Nosotros los Jóvenes	Radio España	Miguel Ángel Nieto	1963	Fonorama nº 2 12-63
Los Relámpagos	Nosotros los Jóvenes	Radio España Madrid	Miguel Ángel Nieto	1963	Fonorama nº 2 12-63
Los Rockingboys	1º Festival de canción moderna (1º Premio)	Radio Juventud de Cadiz	Salvador Carrasco	1962	Lalineadelacon cepcion.gentesde .com
Los Vikingos	Pentagrama (Festival de Conjuntos de León)	Radio Juventud de Barcelona		1966	La Vanguardia 13-2-66 p.57
Micky y los Tonys	Nosotros los Jóvenes	Radio España	Miguel Ángel Nieto	1963	Fonorama nº 2 12-63

ACTUACIONES EN PROGRAMAS DE RADIO: DÚOS

SOLISTAS DÚOS	PROGRAMA RADIO	EMISORA	PRESENTADOR	AÑO	FUENTE
Dúo Cramer		Radio Madrid		1961	lafonoteca.com
Dúo Dinámico	El Show de las dos	Radio Barcelona	Joaquín Soler Serrano	1958	lafonoteca.com
Dúo Dinámico	Europa Musical	Radio Barcelona	Luis Arribas Castro	Finales de los años 50	Puigdomèmc (2014, p. 31)
Dúo Dinámico	Plataforma de las Estrellas	Radio Juventud Zaragoza		1959-60	blogsheraldo.es/lavozdemiamo
Dúo Juvent's	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1964	La Vanguardia 05-01-64 p.36
Dúo Rubam	Fiesta de Noche	Radio Nacional		1960	lafonoteca.com
Dúo Rubam	Disquiniela	Radio Juventud de Barcelona		1965	La Vanguardia 18-4-1964 p.7
Hermanas Fleta	Cabalgata fin de Semana	Radio Madrid (SER)	Bobby Deglané	1951	(Uribe, 2016)
Johnny and Charley	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1965	La Vanguardia 31-1-65 p.62
Kroner's Dúo	Seranata	Radio Barcelona		1960	lafonoteca.com
Tina y Tesa	El Correo de la Radio		José Caballero	1961	lafonoteca.com
Tina y Tesa	1º Gran Premio de la Canción	Radio Juventud Barcelona		1962	(Ordovas, 1987, p. 14)
Tina y Tesa	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1964	La Vanguardia 8-11-64 p.56

ACTUACIONES EN PROGRAMAS DE RADIO: SOLISTAS FEMENINAS

SOLISTAS FEMENINAS	PROGRAMA RADIO	EMISORA	PRESENTADOR	AÑO	FUENTE
Alicia	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1964	La Vanguardia 22-1-64 p.59
Ana Belén (Mari Pili Cuesta)	Gran vía	Radio Madrid		1961	
Ana Belén (Mari Pili Cuesta)	Conozca usted a sus vecinos			1961	
Ana Belén (Mari Pili Cuesta)	Vale Todo	Radio Madrid	Bobby Deglané	1962	
Ana Belén (Mari Pili Cuesta)		Radio Madrid Trabajo fijo		1964	
Ángela	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1965	La Vanguardia 14-3-65 p.53
Betina	Paso a la Juventud	Radio Nacional	Federico Gallo	1960	lafonoteca.com
Betina	Fantasía (Cantante habitual)	Radio Nacional		Ppio 60	lafonoteca.com
Betina	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1964	La Vanguardia 22-11-64
Elder Barber	Cabalgata fin de Semana	Radio Madrid		1958	guateque.net
Elder Barber		Radio Madrid Trabajo fijo en la emisora		1958-1960	guateque.net
Elia Fleta		Radio Madrid		1961	(Uribe, 2016)
Elía Fleta	Elegida mejor cantante jazz del año	Radio Peninsular		1966	lafonoteca.com
Eulalia	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1965	La Vanguardia 24-01-65 p.50

Francisca	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1963	La Vanguardia 10-3-63 p.43
Franciska	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1963	La Vanguardia 22-12-1963 p.59
Gelu	Música al Azar	Radio Granada		Finales de los 50	lafonoteca.com
Gelu	Conozca a sus vecinos 1º Premio			1959	lafonoteca.com
Gelu	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1962	La Vanguardia 04-11-62
Gelu	Nosotros los Jóvenes	Radio España	Miguel Ángel Nieto	1963	Fonorama nº 2 12-63
Gloria Lasso		Radio Madrid Trabajo Fijo		Años 50	glorialasso.com
Karina	Concurso de la voz de Madrid 1º Premio	La voz de Madrid		1961	lafonoteca.com
Karina	La rebautizan con el nombre de Karina		Torrebruno	1963	lafonoteca.com
Laura	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1964	La Vanguardia 05-01-64 p.36
Li Morante		Radio Granada	Mercedes Domenech	1961	lafonoteca.com
Licia	Voces Nuevas	Radio Juventud de Zaragoza		1963	lafonoteca.com
Lita Torelló	El Club infantil	Radio Barcelona		Años 50	lafonoteca.com
Lita Torelló	El Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1962	La Vanguardia 04-11-62 p. 22
Lita Torelló	El Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1965	La Vanguardia 13-6-65 p.48
Lita Torelló	Disquiniela	Radio Juventud Barcelona		1965	La Vanguardia 18-4-1964 p.7

Lorella (María Ostiz)	La Hora Trece	Radio Madrid (SER)	Tomás Martín Blanco	1964	lafonoteca.com
Luisita Tenor		Radio Barcelona		1957	(Uribe, 2016)
Luisita Tenor	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1963	La Vanguardia 10-3-63 p.42
Luisita Tenor	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1964	La Vanguardia 29-11-64 p.61
María Cinta	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1965	La Vanguardia 16-05-65 p.
María Pilar	Radioescope	Radio Barcelona	Salvador Escamilla	1964	lafonoteca.com
Marta Baizán		Radio Ceuta		Finales años 50	lafonoteca.com
Marta Baizán	La hora de Marta Su propio programa radiofónico			1965	
Nuri	Concurso de música moderna 1º Premio	Radio Barcelona		1965	lafonoteca.com
Nuri	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1965	La Vanguardia 19-12-65 p.54
Pilarín Lasheras	Pentagrama	Radio Juventud de Barcelona		1963	(Uribe, 2016)
Renata	La Comarca nos visita	Radio Barcelona		1964 1965	lafonoteca.com
Renata	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1965	La Vanguardia 24-01-65 p.50
Rosalía	Buenos Día María		Ángel de Echenique	1959	lafonoteca.com
Rosalía	Conozca a sus vecinos		Juan de Toro	1959	lafonoteca.com
Rosalía	Nosotros los Jóvenes	Radio España	Miguel Ángel Nieto	1963	Fonorama nº 2 12-63

Salomé	El Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1962	La Vanguardia 14-10-62 p.43
Sonia		Radio Barcelona			lafonoteca.com
Sonia	El Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1964	La Vanguardia 26-04-64
Teresa María	El Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1964	La Vanguardia 01-11-64
Teresa María	Disquiniela	Radio Juventud Barcelona		1964	La Vanguardia 18-4-1964 p.7

ACTUACIONES EN PROGRAMAS DE RADIO: SOLISTAS MASCULINOS

SOLISTAS MASCULINOS	PROGRAMA RADIO	EMISORA	PRESENTADOR	AÑO	FUENTE
Baby	Plataforma de las Estrellas	Radio Juventud Zaragoza		1961	lafonoteca.com
Billy Cafaro	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1965	La Vanguardia 11-04-65 p.60
Bruno Lomas	En Pos de la Fama	Radio Valencia		1960	lafonoteca.com
Chico Valento	Plataforma de las Estrellas	Radio Juventud Zaragoza		1959	(Uribe, 2016)
Francisco Heredero	El mejor Rocker 1962 (1º Premio)	Radio Nacional		1962	lafonoteca.com
Francisco Heredero	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1963	La Vanguardia 31-3-63 p.44
Gaby Sander's	Plataforma de las Estrellas	Radio Juventud Zaragoza		1960	(Uribe, 2016)
Gaby Sander's	Jardín de Invierno	Radio Juventud Zaragoza		1962	Diccionarirocker. Blogspot.com
Gino Capella	Conozca a sus vecinos			Finales de los 50	lafonoteca.com
Gino Capella	Gran Vía	Radio Madrid		Finales de los 50	lafonoteca.com
Jaime Morey	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1965	La Vanguardia 11-04-65 p.60
Joan Manuel Serrat	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1965	La Vanguardia 9-5-65 p.65
José Francis	Plataforma de las Estrellas	Radio Juventud Zaragoza		1959	(Uribe, 2016)
José Guardiola	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1963	La Vanguardia 10-11-63 p.51
José María Dalda	Concurso nacional de Radio Juventud (2º Premio)	Radio Juventud		1960	(Uribe, 2016)

José María Dalda	Cantando hacia el triunfo	Radio Madrid		1962	(Uribe, 2016)
Kurt Savoy	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1963	La Vanguardia 13-10-63 p.46
Lorenzo Valverde	Nosotros los Jóvenes	Radio España Madrid	Miguel Ángel Nieto	1963	Fonorama nº 2 12-63
Lorenzo Valverde	Europa Musical	Radio España Barcelona	Luis Arribas Castro	1964	Fonorama nº 7 p. 13
Luis Gardey	Radio Gijón			1953	lafonoteca.com
Luis Gardey		Radio Madrid (músico habitual)	José Luis Pecker	1962	lafonoteca.com
Luis Gardey	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1964	La Vanguardia 10-5-64 p.52
Luis Recatero	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1965	La Vanguardia 23-05-65 p. 59
Lorenzo Valverde	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1963	La Vanguardia 05-05-63 p.47
Mike Ríos	Nosotros los Jóvenes	Radio España	Miguel Ángel Nieto	1963	Fonorama nº 2 12-63
Miguel Ríos	Cenicienta 60	Radio Granada		1960	lafonoteca.com
Miguel Ríos	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1965	La Vanguardia 19-12-65 p.54
Nelo	Plataforma de las Estrellas	Radio Juventud Zaragoza		1962	(Uribe, 2016)
Nelo	Cabalgata fin de Semana	Radio Madrid (SER)		1962	(Uribe, 2016)
Ontiveros	Gran Vía	Radio Madrid (SER)		1960	lafonoteca.com
Raimond	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1963	La Vanguardia 24-03-63 p.45

Robert Jeantal	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1962	La Vanguardia 4-11-62 p.23
Rocky Kan	Plataforma de las Estrellas	Radio Juventud Zaragoza		1957	lafonoteca.com
Rocky Kan	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1963	La Vanguardia 28-4-63 p.48
Rocky Volcano	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1962	La Vanguardia 11-11-62 p.25
Rudy Ventura	1º Gran Premio de la Canción	Radio Juventud Barcelona		1962	(Ordovás, 1987, p. 14)
Santy	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1963	La Vanguardia 20-10-63 p. 53
Tito Mora	Nosotros los Jóvenes	Radio España Madrid	Miguel Ángel Nieto	1963	Fonorama nº 2 12-63 p.
Tito Mora	Europa Musical	Radio España de Barcelona	Luis Arribas Castro	1964	Fonorama nº 7 p. 13
Tito Mora	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1964	La Vanguardia 01-11-64 p.61
Tony Ronald		Radio Nacional de España		Años 60	www.tonyronald.hol.es/ trbiografia.
Tony Ronald	La Serenata	Radio Barcelona		Años 60	www.tonyronald.hol.es/ trbiografia.
Tony Ronald	Pentagrama	Radio Juventud Barcelona		1963	(Uribe, 2016)
Tony Vilaplana		Radio Sabadell		1959	
Tony Vilaplana		Radio Barcelona	Joaquín Soler Serrano	1959	

ANEXO 8. Tabla de Actuaciones de músicos en programas de televisión

ACTUACIONES EN PROGRAMAS DE TELEVISIÓN: SOLISTAS FEMENINAS

GRUPO	PROGRAMA DE TELEVISIÓN	PRESENTADOR	AÑO	FUENTE
Ángela	Salto a la Fama		1960	lafonoteca.com
Ángela	Noche de Estrellas		1965	lafonoteca.com
Elvira	Teleclub (Cantante habitual)		1963	lafonoteca.com
Gelu	RTVE		1959	lafonoteca.com
Karina	Escala en Hifi (Habitual del programa)		1963	lafonoteca.com
Laura	Salto a la Fama		1960	lafonoteca.com
Licia	Salto a la Fama		1963	lafonoteca.com
Licia	Primer Aplauso		1964	lafonoteca.com
Marisol	El Show de Ed Sullivan (EEUU)		1961	
Marta Baizán	Habitual en RTVE		1965	lafonoteca.com
Mimo	Salto a la Fama		1959	lafonoteca.com
Mimo	Habitual en RTVE		1960	lafonoteca.com
Rocío Durcal	Salto a la Fama		1959	lafonoteca.com
Rosalía	Habitual en RTVE		1965	lafonoteca.com
Silvana Velasco	Habitual en RTVE		1965	lafonoteca.com
Yolanda	Teleritmo		1966	lafonoteca.com

ACTUACIONES EN PROGRAMAS DE TELEVISIÓN SOLISTAS MACULINOS

SOLISTA MASCULINO	PROGRAMA DE TELEVISIÓN	PRESENTADOR	AÑO	FUENTE
Francisco Heredero	Primer Éxito		1960	lafonoteca.com
Gavy Sander's	Salto a la Fama		1963	Diccionariorocker. Blogspot.com
José María Dalda	Sábado 1965		1965	lafonoteca.com
Nelo	Sábado 1965		1965	lafonoteca.com
Raphael	RTVE		1961	lafonoteca.com
Robert Jeantal	Habitual de RTVE		Años 60	lafonoteca.com
Tony Ronald	RTVE		Años 60	www.tonyronald. hol.es/trbiografia.
Victor Ponti	Primer Aplauso		1960	lafonoteca.com

ACTUACIONES EN PROGRAMAS DE TELEVISIÓN: CONJUNTOS

GRUPO	PROGRAMA DE TELEVISIÓN	PRESENTADOR	AÑO	FUENTE
Los 3 de Castilla	Asiduos en Televisión		Años 50	lafonoteca.net
Los Ángeles	Tele Ritmo		1966	lafonoteca.net
Los Astros	Salto a la Fama		1965	lafonoteca.net
Los Astros	Musical 14'5		1966	lafonoteca.net
Los Beta Quarter	Asiduos en los estudios de Barcelona		1966	lafonoteca.net
Los Brincos	Así se Forma un Conjunto (Reportaje de RTVE)		1964	lafonoteca.net
Los Flaps	Asiduos en Televisión (acompañan a otros artistas)		1963-64	lafonoteca.net
Los Gatos Negros	Los Amigos del Lunes	Arthur Kaps	1964	lafonoteca.net
Los Gritos	Teleritmo		1966	lafonoteca.net
Los Iberos	Escala en Hi-Fi		1966	lafonoteca.net
Los Mustang	ORTF(Francia)		1962	lafonoteca.net
Los Mustang	RTVE		1963	lafonoteca.net
Los Pájaros Locos	RTVE		1959	lafonoteca.net
Los Pekenikes	RTVE		1961	(Cañas, 2006)
Los Pokes	Escala en Hi-Fi		1965	lafonoteca.net
Los Polaris	RTVE		1964	lafonoteca.net

Los Quando	Asiduos en Televisión		1965	lafonoteca.net
Los Roberts	RTVE		1966	lafonoteca.net
Los Salvajes	Salto a la Fama		1964	lafonoteca.net
Los Shakers	RTVE		1965	lafonoteca.net
Los Tamara	RTVE		1958	lafonoteca.net

ACTUACIONES EN PROGRAMAS DE TELEVISIÓN: DÚOS

GRUPO	PROGRAMA DE TELEVISIÓN	PRESENTADOR	AÑO	FUENTE
Hermanas Serrano	Actúan con asiduidad en los Estudios Miramar de Barcelona		1960	lafonoteca.com
Kroner's Dúo	Actúan con asiduidad en los Estudios Miramar de Barcelona		1960	lafonoteca.com
Los H.H.	Gran Parada		1961	lafonoteca.com
Los H.H.	Galas del Sábado		1961	lafonoteca.com
Los H.H.	Teleritmo		1961	lafonoteca.com

**ANEXO 9. Tabla de los principales éxitos de los Festivales
de la Canción recogidos en *Discomanía***

Año	FESTIVAL DE SAN REMO	LISTA DISCOMANÍA
1959	Tema: <i>“Piove (Ciao, ciao, bambina)”</i> . Intérpretes: Domenico Modugno /Johnny Dorelli.	Intérprete: Domenico Modugno aparece en las listas de Abril (8º puesto), Junio (6º puesto), Julio (7º puesto) y Agosto (8º puesto).
1960	Tema: <i>“Romantica”</i> . Intérpretes: Tony Dallara/Renato Rascel.	Tema: <i>“Romántica”</i> , aparece en la lista de Mayo (16º puesto) Intérprete: Tony Dallara, aparece en la lista de Febrero (10º puesto).
1961	Tema: <i>“Al di la”</i> . Intérpretes: Betty Curtis /Luciano Tajoli.	Tema: <i>“Al di la”</i> , aparece en las listas de Marzo (7º puesto), Abril (8º puesto) y Mayo 11º Puesto. Intérpretes: Luciano Tajoli, aparece en las listas de Marzo (7º Pues), Abril (8º puesto) y Mayo (11º puesto), además es elegido como uno de los intérpretes preferidos de mayo. Betti Curtis aparece en la lista de Abril (8º puesto). Otras versiones recogidas en Discomanía: Luciano Tajoli, Lucho Gatica, Lorenzo González, Betty Curtis, Torrebruno, Luis Mariano, Meli Laiz, Tony Dallara, Bruno Martino, Latin Combo, Lys Assia, Bob Azzam, San's y Julia de Palma.
1962	Tema: <i>“Addio, Addio”</i> . Intérpretes: Domenico Modugno/Claudio Villa.	No hay coincidencias.
1963	Tema: <i>“Uno per tutte”</i> . Intérpretes: Tony Renis/ Emilio Pericoli.	Tema: <i>“Uno per tutte”</i> , aparece en la lista de Mayo (9º puesto). Intérpretes: Tony Renis aparece en la lista de Mayo (9º puesto). Aparece como uno de los intérpretes preferidos de Marzo y Abril. Emilio Pericoli aparece en la lista de Mayo (9º puesto) Otras versiones recogidas en Discomanía: José Guardiola, Ennio Sangiusto, Torrebruno, Burroll, María del Carmen, Glauco Masetti, Los Pájaros Locos, Los 3 de Carino, Luisito Muñoz, Rudy Ventura, Rudolf Pache, Los Mustang, Ricardo Credi.
1964	Tema: <i>“No ho l'eta”</i> . Intérpretes: Gigliola Cinquetti/ Patricia Carli.	Tema: <i>“No ho l'eta”</i> , aparece en las listas de Marzo (3º puesto), Abril (2º puesto) y Junio (12º puesto). Intérpretes: Gigliola Cinquetti aparece en las listas de Marzo (3º puesto), Abril (2º puesto) y Junio (12º puesto). Es elegida como una de las intérpretes extranjeras preferidas de 1964. Otras versiones recogidas en Discomanía: José Guardiola, Ángeles Ortelano, Torrebruno, Ramón Caldutch, Rudy Ventura, Los Mustang, Los Tonys.
1965	Tema: <i>“Se piangi, se ridi”</i> . Intérpretes: Bobby Solo /New Christy Minstrels.	

1966	Tema: <i>"Dio come ti amo"</i> , Intérpretes: Domenico Modugno / Gigliola Cinquetti.	
-------------	---	--

Año	FESTIVAL DE EUROVISIÓN	LISTA DISCOMANÍA
1959	Tema: <i>"Een beetje"</i> . Intérprete: Teddy Schoelten.	No hay coincidencias
1960	Tema: <i>"Tom Pillibi"</i> . Intérprete: Jacqueline Boyer. (Francia)	Tema: <i>"Tom Pillibi"</i> , aparece en las listas de Mayo (9º puesto), Junio (1º puesto), Julio (4º puesto), Agosto (11º puesto) y Septiembre (12º puesto). Es elegida como una de las 5 mejores canciones extranjeras de 1960. Intérprete: Jacqueline Boyer, aparece en las listas de Mayo (9º puesto), Junio (1º puesto), Julio (4º puesto), Agosto (11º puesto) y Septiembre (12º puesto). Otras versiones recogidas en Discomanía: Torrebruno, Elyane Dorsay, Tino Rossi y Nick Kartoon.
1961	Tema: <i>"Nous les amoureux"</i> Intérprete: Jean Claude Pascal (Luxemburgo). Tema por el que participa España: <i>"Estando contigo"</i> . Intérprete española: Conchita Bautista.	Tema por el que participa España: <i>"Estando contigo"</i> , aparece en las listas de Abril (17º puesto), Mayo (10º puesto), Junio (10º puesto), Julio (8º puesto) y Agosto (9º puesto). Intérprete española: Conchita Bautista aparece en las listas de Mayo (10º puesto), Junio (10º puesto), Julio (8º puesto) y Agosto (9º puesto). Otras versiones recogidas en Discomanía: Marisol, Los 5 latinos, Conchita Bautista, Eliseo del Toro y José Luis.

1962	<p>Tema: <i>“Un premier amour”</i>. Intérprete: Isabelle Aubret (Francia). Tema por el que participa España: <i>“Llámame”</i>. Intérprete español: Victor Balaguer.</p>	No hay coincidencias.
1963	<p>Tema: <i>“Dansevisse”</i>. Intérpretes: Jorge y Grethe Igmann (Dinamarca). Tema por el que participa España: <i>“Algo Prodigioso”</i>. Intérprete español: José Guardiola.</p>	<p>Tema: <i>“Dansevisse”</i>, aparece en la lista de Septiembre (16º puesto)</p> <p>Tema por el que participa España: <i>“Algo Prodigioso”</i>, aparece en la lista de Mayo (21º puesto).</p> <p>Intérprete español: José Guardiola, aparece en las listas de Febrero (9º puesto y uno de los preferidos del mes), Abril (5º puesto y uno de los preferidos del mes), Mayo (2º, 9º y 21º puesto), Junio (1º puesto), Julio (4º, 6º, y 10º puesto), Agosto (1º, 5º y 9º puesto), Septiembre (puesto 1º), Octubre (3º, 8º y 9º puesto) y Noviembre (1º y 3º puesto).</p>
1964	<p>Tema: <i>“No ho l’eta”</i>. Intérprete: Gigliola Cinquetti (Italia) Tema por el que participa España: <i>“Caracola”</i> Intérpretes del tema español: Los T.N.T.</p>	<p>Tema: <i>“No ho l’eta”</i>, aparece en las listas de Marzo (3º puesto), Abril (2º puesto) y Junio (12º puesto).</p> <p>Intérprete: Gigliola Cinquetti aparece en las listas de Marzo (3º puesto), Abril (2º puesto) y Junio (12º puesto). Es elegida como una de las intérpretes extranjeras preferidas de 1964.</p> <p>Otras versiones recogidas en Discomanía: José Guardiola, Ángeles Ortelano, Torrebruno, Ramón Calduch, Rudy Ventura, Los Mustang, Los Tonys.</p> <p>Tema por el que participa España: no aparece en la lista.</p> <p>Intérpretes del tema español: T.N.T. Aparecen en las listas de Agosto (5º puesto), Septiembre (5º puesto) Octubre (6º puesto), Noviembre 2º y 9º puesto). Es elegido como uno de los mejores conjuntos extranjeros de 1964.</p>

Año	FESTIVAL DE BENIDORM	LISTA DISCOMANÍA
1959	Tema: <i>"Poupée de cire, poupée de son"</i> . Intérpretes: France Gall (Luxemburgo). Tema por el que participa España: <i>"Que bueno, que bueno"</i> . Intérprete español: Conchita Bautista. Tema: <i>"Un Telegrama"</i> . Intérpretes: Monna Bell / Juanito Segarra.	Tema: <i>"Un Telegrama"</i> , aparece en las listas de Septiembre (6º puesto), Octubre (4º puesto) y Noviembre (9º puesto). Intérpretes: Monna Bell aparece en las listas de Agosto (3º y 5º puesto) Septiembre (5º, 6º y 10º puesto), Octubre (4º, 6º, 7º y 8º puesto) y Noviembre (2º, 3º, 9º, 10º y 14º puesto). Otras versiones recogidas en Discomanía: Elder Barber y Los 5 Latinos.
1960	Tema: <i>"Mercie chérie"</i> . Intérpretes: Udo Jurgens (Austria). Tema por el que participa España: <i>"Yo soy aquel"</i> . Intérprete español: Raphael. Tema: <i>"Comunicando"</i> . Intérprete: Arturo Millán.	Tema: <i>"Comunicando"</i> , aparece en las listas de Agosto (5º puesto) y Septiembre (5º puesto) Intérprete: Arturo Millán, aparece en las listas de Enero (3º y 4º puesto), Febrero (5º y 6º puesto), Marzo (1º puesto), Abril (2º y 8º puesto), Mayo (4º puesto), Junio (8º y 10º puesto), Julio (6º puesto) Agosto (5º y 6º puesto), Septiembre (5º y 9º puesto), Noviembre (8º puesto) y Diciembre (10º puesto). Es elegido uno de los 5 mejores intérpretes extranjeros de 1960.
1961	Tema: <i>"Enamorada"</i> . Intérprete: José Francis.	Tema: <i>"Enamorada"</i> , aparece en las listas de Noviembre (7º puesto) y Diciembre (12º puesto). Intérprete: José Francis aparece en las listas de Noviembre (7º puesto) y Diciembre (12º puesto). Otras versiones recogidas en Discomanía: Los Cinco Latinos, Lucho Gatica, José Guardiola, Algueró, Ana Mª Parra, Roberto Yanes, Rosalía, Lolita Garrido, Santy, Los Galeones, Gelu, Julio Alemán, Vagabundos, Los Candilejas, Rudy Ventura, Lalo Fransen, E.Quintanilla, Los Galantes, Pablo Beltrán Ruiz, Los 5 reyes.

1962	Tema: “ <i>Llevan</i> ”. Intérprete: Raphael / Margarita Cantero.	Tema: “ <i>Llevan</i> ”, aparece en la lista de Septiembre (17º puesto) Intérprete: Raphael, aparece en la lista de Septiembre como uno de los mejores intérpretes del mes. Es elegido como uno de los 5 mejores intérpretes españoles.
1963	Tema: “ <i>La hora</i> ”, Intérpretes: Alberto / Rosalía.	Tema: “ <i>La hora</i> ”, aparece en las listas de Agosto (18º puesto), Septiembre (12º puesto), Octubre (12º puesto) y Noviembre (11º puesto) Intérpretes: Rosalía, aparece en las listas de Marzo (2º puesto) y Abril (7º puesto).
1964	Tema: “ <i>Eternidad</i> ”. Intérpretes: José Casas / Irán Eory.	No hay coincidencias
1965	Tema: “ <i>Tu loca juventud</i> ”. Intérpretes: Federico Cabo / Laura.	
1966	Tema: “ <i>Nocturno</i> ”. Intérpretes: Alicia Granados / Santy.	

Año	FESTIVAL DE LA CANCIÓN DEL MEDITERRÁNEO, 1º PREMIOS	LISTA DISCOMANÍA
1959	Tema: “ <i>Binario</i> ”. (Italia) Intérprete: Claudio Villa.	No hay coincidencias
1960	Tema: “ <i>Xipna agapi mou</i> ”. (Grecia) Intérprete: Nana Mouskuri.	Tema: “ <i>Xipna agapi mou</i> ”, aparece en las listas de Noviembre (9º puesto), Diciembre (5º puesto), Enero de 1961 (12º puesto). Intérprete: Nana Mouskuri, aparece en las listas de Noviembre (9º puesto), Diciembre (5º puesto), Enero de 1961 (12º puesto). Aparece como una de las mejores artistas de Noviembre, Diciembre y Enero (1961) Otras versiones recogidas en Discomanía: José Guardiola, Imperio de Triana, Hermanas Serrano, Nella Colombao, Latin Combo, Lorenzo González, Los Caminantes.
1961	Tema: “ <i>Dans les creux de ta main</i> ”. (Francia). Intérprete: Robert Jeantal.	Tema: “ <i>Dans les creux de ta main</i> ”, aparece en las listas de Noviembre (9º puesto), Diciembre (9º puesto), Enero de 1962 (10º puesto), Febrero 1962 (11º puesto), Marzo 1962 (14º puesto) Intérprete: Robert Jeantal, aparece en las listas de Noviembre (9º puesto), Diciembre (9º puesto), Enero de 1962 (10º puesto). Aparece como uno de los de los mejores artistas de Noviembre, Diciembre y Enero (1962). Otras versiones recogidas en Discomanía: José Guardiola, Latin Combo, Jacqueline Nero, Dúo Rubam, Angela Zilia, Los 5 Reyes, Ramón Calduch y Tonio Areta.
1962	Tema: “ <i>Nubes de Colores</i> ”. (España). Intérprete: José Guardiola / Monna Bell.	Tema: “ <i>Nubes de Colores</i> ”, aparece en las listas de Octubre (17º puesto), Diciembre (11º puesto), Enero (1962) (12º puesto) y Febrero (1962) (12º puesto). Intérprete: José Guardiola, aparece en las listas de Enero (5º puesto), Febrero (5º puesto), Abril (5º puesto), Mayo (7º puesto), Junio (9º puesto), es elegido como uno de los mejores artistas en los meses de Febrero, Julio, Septiembre, Octubre y Diciembre. Es elegido como el mejor intérprete español de 1962. Monna Bell, aparece en las listas de Enero (9º puesto), Octubre (3º puesto) y Diciembre (4º puesto). Es elegida como una de las mejores intérpretes extranjeras de 1962.

1963	<p>Tema: “Se’n va anar”. (España).</p> <p>Intérpretes: Salomé / Raimon.</p>	<p>Tema: “Se’n va anar”. (España), aparece en las listas de Octubre (13º puesto) y Diciembre (9º puest</p> <p>Intérpretes: Salomé, aparece en las listas de Enero (5º puesto), Febrero (puesto 10º), Marzo (puesto 5º), Abril (puesto 1º), Mayo (puesto 1º) Junio (puesto 3º), Julio (puestos 5º y 9º), Agosto (Puestos 6º y 9º), Octubre (puesto 9º) y Diciembre (7º puesto).</p>
1964	<p>Tema: “<i>Ho capito che ti amo</i>”. (Italia)</p> <p>Intérpretes: Emilio Pericoli / Willma Goich.</p>	<p>Intérpretes: Emilio Pericoli, es elegido como uno de los mejores cantantes extranjeros de 1964. Willma Goich, aparece en la lista de Noviembre (2º puesto)</p>
1965	<p>Tema: <i>Min les tipota</i>”. (Grecia)</p> <p>Intérpretes: Zoi Kurukli/Niké Camba.</p>	
1966	<p>Tema: “<i>Como ayer</i>”. (España)</p> <p>Intérpretes: Dúo Dinámico / Bruno Lomas.</p>	

ANEXO 10. Entrevistas

10.1. Entrevista a Francisco Cervera 3 de Febrero de 2017

Primer mensaje que transmitimos nosotros desde nuestra asociación de Pioneros Madrileños de Pop, hay una especie de conchabe político, no sé si explícito, contratado o una intuición colectiva que tienen todos ellos, están todos de acuerdo en intentar comunicar a la sociedad más joven que todo lo que hubo antes de ellos, antes del 75 era el horror, nada más tienes que ver todas las series de televisión que hablan de los tiempos pretéritos, se diría que los que hemos vivido ahí, ¿cómo hemos podido sobrevivir? Franco venía todas las mañanas a darme golpes en la cabeza con un gris, no podía respirar, no podía salir a la calle, no podía cantar en voz alta, ya sabemos que era una dictadura, pero por favor...

¿Entonces la Dictadura en los 60 se suavizó?

La “Dictablanda”.

¿Cree que la música que hicieron en los 60 fue el principio del fenómeno pop en España?

Claro, lo decimos, “¿Cuántas personas en Madrid en el año 63 llevaban el pelo largo, 500?” pues todos los días broncas por la calle, estos señores de la construcción, “¡Eh, Maricón!” y tal, una pelea contra tus padres, contra la sociedad en general, contra las instituciones, te miraba todo el mundo mal. Empecé a ir a la universidad, con 17 años, a la Escuela de Ingenieros de Minas, que afortunadamente dejé a tiempo, y claro, yo llevaba unas patillas y todos los demás iban con traje, y decía un catedrático “algunos se van a tener que dejar las patillas más largas que los mismísimos Rolling Stones para aprobar”. Era una persecución, con todo en contra, luego no había dinero, eso es verdad, ni había instrumentos. Yo tuve la suerte en los años 60 de tocar en la base de Torrejón, en un grupo que montamos acompañando a un sargento norteamericano.

¿Cómo se llamaba el grupo?

Don Nero and his Gladiators, tengo alguna foto y tal.

¿Cómo surgió el impulso formar un grupo?

Yo vengo de una familia que tiene bastante componente musical, aunque nadie se ha dedicado exclusivamente a la música, toda la familia, desde los padres, nosotros somos cinco hermanos, todos hemos tenido complementariamente la música, además de los estudios normales. El ambiente musical estaba en mi casa desde siempre. Empecé a estudiar solfeo desde que aprendí a leer, yo con 5 años empecé a estudiar solfeo, eran entonces 4 años y estudie piano. Con 13 o 14 años estaba en 4 o

5 de piano ya. Teniendo 13 o 14 años, tengo 2 hermanos mayores que daban clases de matemáticas a chicos, unos chicos mexicanos que aparecían con unos discos..., en mi casa ya pudimos convencer a mis padres para que nos compraran un tocadiscos, estamos hablando de yo con 14 años, yo soy del 47, estamos hablando del 60, 61. Entonces empezamos a descubrir a los Teen Tops, que hacían rock and roll español, Los Hooligans, cosas que aquí todavía, la verdad es que no llegaban, Bill Halley. Poco a poco vas entrando y un día me acuerdo, estando en la piscina de un club en frente de mi casa, había música ambiente de la radio y de repente escuché Apache por los Shadows, “¿Qué es esto?” Y dije “yo tengo que aprender a tocar esto” ¡La guitarra eléctrica y el sonido aquel! Sonaba de una emisora, por los altavoces públicos de la piscina y entonces me enteré de que aquello era “Apache” de los Shadows y entonces con la guitarra española, intentando, la más barata del mercado, en unos reyes de tus padres, guitarra que por cierto en un día de cabreo mi madre me dio un golpazo con ella, porque no estudiaba, no la rompió pero se quedó una mella así pequeñita, que históricamente ha estado allí por generaciones. Todo en contra, “¡déjate de tonterías y ponte a estudiar!”; luego facilidades para tocar ninguna. Pude convencer a unos para hacer un grupito y uno se compró un tambor, que entonces no se llamaba todavía caja y uno que ya trabajaba. Claramente nos dividíamos los que estudiábamos y los que trabajaban, eran como dos sociedades, ¿Estudias o trabajas? Esa famosa pregunta era verdad. Pues uno que trabajaba, dio la primera letra, sabes el sistema de letras, de plazos, la entrada, la primera letra, lo que fuera para una primera guitarra eléctrica espantosa fabricada aquí en España con un mástil como un tronco de árbol o una cosa así, ¡espantosa!, con interruptores como los de..., eran las únicas, no por baratillas, a ver de dónde sacabas tú una Fender. Si hablamos en pesetas de un sueldo mensual medio de 10.000 pesetas, una guitarra nacional de 3.500 era ya un pastón y una Fender 40.000, ¿de qué estás hablando?, un SEAT 600 100.000 y una guitarra 40.000, la dificultad y los impuestos y empezabas a ver a los Pekenikes, con una Fender. Los Relámpagos grabaron grandes éxitos con guitarras nacionales. Entonces cogías el tocadiscos de casa, la tienda de electricidad de abajo te hacía una adaptación, el amplificador del propio tocadiscos, de esos de maletín que llevas a los guateques, tienen un altavoz y una amplificación, lo que son 2 vatios a lo mejor, entonces hacer una adaptación de un *jack* para conectar la guitarra eléctrica y así tocabas para los amigos, ya tenías una guitarra eléctrica y tal, entonces te tenías que hacer amigo de una familia o de un grupo que tuviera más dinero, me hice amigo de unos, “oye, ¿si vamos a tocar a tal sitio os venís vosotros también

y nos dejáis el equipo para tocar?”, así empezamos, tirando de los 4 que tenían un poco más de dinero porque era una familia con más posibles o lo que fuera pero era muy muy complicado.

¿Había posibilidad de tocar en Directo?

Se tocaba mucho por las mañanas en festivales que organizaban en los colegios, la SAFA, el Ramiro de Maeztu, los Jesuitas, donde está ahora el ICADE, entonces ahí hacían muchos festivales matutinos y las emisoras de radio fueron las que empezaron a ayudar mucho.

¿Los programas de radio musical juvenil les apoyaron?

Pues haciendo programas de música en directo, los nombres de los programas te los dirán mejor los compañeros que conoces Pardo y Rodri porque se han interesado más por ello. Yo he tocado en un montón pero no me atrevería a decirte los nombres.

¿Se tocaba en directo?

Claro, había público, tocábamos y se hacían comentarios. Yo me hice novio de una chica que era muy guapa y muy introducida en el ambiente, era la presidenta del club de fans del Dúo Dinámico, el Dúo Dinámico era Dios en el 63, la radio impulsó mucho, la radio Intercontinental, radio Juventud, radio España, todos estos hacían programas. Yo tenía un anillo del *Gran Musical*, un día lo perdí, si no aún lo llevaría.

¿Qué me podría contar del *Gran Musical*?

Tomás Martín Blanco, estando yo allí con los Pokes un día, para tocar en directo, se tocaba en directo, apareció Miguel Ríos, Mike Ríos, cuando se cambió el nombre a Miguel, en ese programa, y Tomás le preguntó, y “¿Por qué Miguel Ríos?” “Es menos hortera”, son palabras que yo recordaré siempre. Es uno de los programas que más apoyó. Los 40 principales es el otro mundo, El Gran Musical, El Gran Musical, ahí es cuando conocí yo a Rafael Revert.

¿Y *Discomanía* y *Caravana Musical*?

Eso es otra cosa.

¿Era más bien para escuchar?

Eso es, Ángel Álvarez traía discos los ponía y nos quedábamos embobados escuchándolos. Los otros eran, por ejemplo uno el de Miguel Ángel Nieto.

Bueno, el hito más importante fueron los festivales entre el 62 y el 64 del Circo Price, eso fue digamos el espaldarazo popular y ahí es cuando hubo el cabreo gubernamental, cuando los cerraron

y todo, que ya bastaba, gracias a la intervención de algunos periodistas que se portaron muy mal, haciendo comentarios, bueno ya lo sabes, la historia la conoces. Pero Miguel Ángel Nieto era el presentador del Price, a quien yo conozco más es a Pepe Nieto, a su hermano, batería de los Pekenikes, yo tengo un disco. Cuando nos compraron el tocadiscos a un hermano y a mí nos dieron dinero para 4 discos.

¿Y cuáles fueron esos 4 discos?

Uno era el “Popotitos” de los Teen Tops, el E.P. entonces eran discos de 4 temas, los Singles no.. y LPs tampoco, por eso yo me cabreo mucho con gente, que son todos amigos, y es que hacéis libros y solamente existen los LPs estáis obviando 7 o 8 años de la historia.

Yo me estoy basando sobre todo en los EPs

¡Es que es eso! Otro fue el primer disco que salió de Twist, el de Connie Francis, otro el de los Pekenikes, se llamaba “el Madison y el Locomotion”, en la portada está Pepe Nieto y Junior de cantante, claro es que mucho que se cree ahora perfecto en música, que no se ha molestado en investigar nada dice, “Pekenikes, el gran grupo instrumental” ¡Cinco cantantes antes de ser instrumentales! ¡Hablemos con propiedad! “Félix Arribas el batería de los Pekenikes”, sí, el 5 batería.

¿Eso pasaba a menudo, cambiaban las formaciones y se intercambiaban los miembros?

Sí, a Félix lo quitaron de mi grupo, tocaba en mi grupo y lo cogieron los Pekenikes.

¿Usted tocó en muchísimos verdad?

Yo he tocado en casi todos, el miércoles tuvimos la reunión los 6 que vamos a estar en la mesa de la presidencia de la asamblea, que es el día 15, tenemos la asamblea general de la asociación en la SGAE.

Y el cuarto era el de un grupo vocal Jay and the Americans que cantaban S”panish Harlem y cosas de estas”.

¿Y era difícil comprar discos?

Aquí había tiendas donde vendían discos, había pocos y había pocas tiendas, había tiendas de electrodomésticos que tenían una sección de discos que empezaron a abrir el mercado. El disco de “Popotitos”, lo presté en el colegio al que iba yo, el colegio Claret donde estuve 8 años, en Avenida de América, casi esquina Cartagena, yo vivía en Avenida de América y aquello fue un vivero de músicos, aquella zona, en este colegio teníamos una zona de juegos, con futbolines, y había una gra-

mola, un Juke Box y entonces me pidieron en el colegio: “Tú que estás ya muy metido”.. porque ya me habían visto alguna vez tocando en alguna fiesta .. y presté el disco de Popotitos, que está rayado por todos los lados, estuvo allí en la gramola aquella y sonaba a todas horas.

¿Y en las gramolas había discos de rock and roll?

Sí, metías dinero y funcionaba, ahí descubrimos a Neil Sedaka, al propio Elvis, toda esa gente. Había en la Gran Vía de Madrid una zona que se llamaban los Sótanos, no sé si has oído hablar de ello, ha ido cambiando miles de veces de estructura, es bajando de Callao a plaza de España, entramos a la zona de la izquierda, cruce con San Bernardo, pues toda la esquina esa entre San Bernardo y Gran Vía está llena de sótanos. Era la primera cosa asimilable a un centro comercial, había muchas tiendas locales y tal y luego al final al fondo había una zona de juegos, Flippers que era como se llamaban, flippers, el futbolín, billar, no sé qué, y gramolas, había una Juke Box enorme y los domingos íbamos allí a escuchar música, a gastar el dinero, todo esto en el 62, 63.

¿Entonces entre eso y la radio escuchaban música?

Eso es.

¿El repertorio que interpretaban era de oído, sacado de lo que escuchaban?

Claro, casi nadie sabía nada de música, yo sí sabía música.

Con partituras no ¿verdad?

No, aparte que las partituras nunca coinciden con la realidad, por alguna razón, no sé si es un

¿El que las transcribe no lo hace correctamente?

O está convenido que eso sea así, o vete tú a saber los temas que hay legales de derechos editoriales, la melodía y los acordes también, hay muchos cambios con respecto a la realidad. Yo era una rara avis porque venía del mundo del conservatorio, yo podía leer una partitura pero era el 1%, los demás por oído y por afición. Enseguida, “oye, queremos que uno del grupo aprenda a tocar Telstar en el órgano”, prácticamente la primera canción de los Tornados, y yo enseñándole ahí nota a nota. ¿Cómo aprendía yo? con los Shadows muchísimo porque es un grupo simple y limpio con la guitarra solista que hace una melodía bien definida, una guitarra rítmica que si aguzas el oído vas descubriendo los acordes y un bajo pun pun pun, y más con los grupos sencillos con los Teen Tops, el guitarra hace esto el otro hace tal, entonces vas cogiendo un poquito el concepto de la música y en seguida te encuentras con otros que saben menos que tú, que tienen menos oído y que se han intere-

sado menos y entonces, les vas diciendo lo que hay que hacer y empiezas a enseñar. Yo he enseñado a algunos que luego han sido figuras, mucho mejores que yo. Vivía en Avenida de América y por la noche en verano bajábamos con una guitarra, se juntaba otro tal, ya dos guitarras y se empiezan a formar los grupitos y al otro lado estaba la carnicería del señor Panizo, Panizo ha sido compañero mío en 40 grupos, le enseñé a tocar, ha sido el contrabajista de M^a Dolores Pradera durante 30 años, ha estado conmigo en Agua Viva, acompañando a gente, a Micky, hemos tocado muchísimo juntos, antes de ayer estábamos comiendo juntos Felix Arribas, Panizo y yo, ha pasado medio siglo largo y aquí seguimos. Había un club en Madrid que se llamaba *Segundo Jazz*, que han cerrado hace año y medio por problemas económicos, porque no se puede soportar las leyes que van cada vez más, insonorización. El negocio da para comer pero no para reinvertir 200.000 Euros. El lunes he estado en una reunión de *Plataforma de Defensa de la Cultura*, nos han aceptado encantados. En nuestra asociación hay gente muy importante, cuando empiezas a decir los nombres... Estamos trabajando con los políticos el Estatuto del Artista y tenemos en marzo una reunión con el ayuntamiento de Madrid para sacarle los colores, mucha promesa de que va a cambiar todo pero no cambia nada. Nos gustaría que hicieran algo tipo Londres, para que el ayuntamiento permitiera que todo bar con menos de 100 personas de aforo, sin pedir permiso tenga licencia para actuaciones en directo hasta tal hora, punto. ¡Qué fácil! no molestas a nadie, no causas ningún peligro. Todo el mundo está asustado, pasa lo del Madrid Arena y a partir de ahí ya no se pueden hacer fiestas, es como si hay un accidente y se prohíben los coches. Vamos a sacarles los colores y la asociación va a potenciar la noche en vivo. Sí hay circuitos en Madrid pero hay tantas pegas que los locales más clásicos están cerrando y luego está también la voracidad, no sólo son las instituciones, nosotros mismos nos tiramos. Hay montones de locales que fueron de música, que el dueño que lo explotaba no podía ya seguir a lo mejor con ello y están cerrados, porque tú vas al dueño y le dices “¿Qué me pide usted de alquiler mensual?” y te pide una barbaridad, por ejemplo 10.000. “Mire vamos a empezar con 4000 y según las cuentas..” “¡No, 10.000 o nada,! y prefieren estar 15 años cerrados, “¡Que le estoy ofreciendo 4000!” Lleva perdido 500.000, les da igual, yo conozco muchos casos. Vamos a ver, locales que han sido emblemáticos para música, no permitan que estén más de 3 años cerrados, con las leyes libres los dueños están esperando a multiplicar por 10 el precio del alquiler, a cerrar.

Hay un librito, que no te he traído, que es lo que escribió la plataforma para la defensa de la

cultura, en la que están reflejadas mas de cien Asociaciones y Federaciones y hay muchos escritos de gente que escribe muy bien y sabe muy bien lo que dice. Madrid en su momento tomó fama por su vida nocturna y la estamos perdiendo.

¿Y entonces como era la vida nocturna?

Las costumbres eran otras, las actuaciones nocturnas era normal empezarlas a la 1.30, **¿Tan tarde?**

Sí, yo he tocado muchas veces a esas horas, a la 1.30.

Entonces, las radios eran las impulsoras. No había televisión, prácticamente estaba empezando, era marginal porque la veía muy poca gente, era un horario muy reducido, unas pocas horas al día. Empezamos todos a juntarnos en casa del vecino que tenía tele, pero no ibas a ver música. Luego sí, cuando la televisión se consolidó, a partir de mediados de los 60 de ahí para adelante sí empezó a haber, *Escala en Hi Fi*, de ahí han salido montones de artistas importantes, muchísimos, Mochi, Karina. Te hacían un casting y tenías que hacerlo bien. Para que te dejaran hacer un *play back* tenías que saber, de hecho muchos de ellos luego han sido profesionales brillantes y luego durante 10 o 20 años la televisión ha estado apoyando, haciendo programas musicales, pero han desaparecido. Ahora le llaman programa musical a que van 4 famosillos, que son famosos por ser famosos, por ninguna otra razón, a ver si adivinan dándole a no sé qué cómo se llama tal canción, a eso le llaman programa musical, es muy lamentable. Digamos que existe el “*Que tiempo tan Senil*”, es un disparate. Yo he estado dos veces en ese programa, con Agua Viva y con los Brincos. Hace poco, para promocionar la gala del 20 de noviembre, estuvimos en contacto con ellos, nos invitaron a ir y al final tuvimos que decir que no. Nosotros somos personas serias, vamos a ir el tándem PMP, son 5 ,6 o 7 personas conocidas, dentro de lo conocida que pueda ser gente, Paco Pastor de Fórmula V, Elena Bianco de los Mismos, Felix Arribas, Phil Trim de los Pop Tops, Miguel Morales y yo de Brincos, 7 u 8 y hacemos un popurrí de 15 minutos, Adolfo el de los Íberos (el de Cánovas, Rodrigo, Adolfo y Guzmán) y hacemos un popurrí de 1 minuto de cada canción y la gente flipa, porque todo el mundo, hasta los jóvenes las conocen.

Hoy en día están muy reconocidos ¿verdad?

Los Brincos, ¡Dios mío, qué cantidad de versiones! Hace dos años nos dieron un premio en Cáceres por toda la trayectoria, en el Festival Pop Art, y los padrinos son Micky y Jeannette. Nos

hicieron un homenaje y luego había una serie de grupos que interpretaban una canción de Brincos, su versión *indie*, ¡que se mantenga el espíritu!

Así que cuando vas con esto y preguntan quiénes sois vosotros, digo “¡Lee!”, los Bravos, Los Pekenikes, los Brincos, los Pasos, los Relámpagos, “¡Para, para!” Hemos pedido ayuda alguna vez a la SGAE, las primeras veces preguntan “¿y quién hay ahí de autores?” Pablo Herreros, Luis Gómez Escolar, Manolo Díaz, Camilo Sesto, “¡Bueno, para, porque ya has dicho el 50% de lo que hay registrado en la SGAE!”.

Entonces en muchas entrevistas he dicho, (eso le gustaba mucho a José Miguel López), Somos la generación que pasó del blanco y negro al color, de la bandurria a la guitarra eléctrica y de la copla al rock and roll, eso es lapidario, eso sí lo puedes poner.

El paso de la copla al rock and roll ¿cómo se consigue? ¿Cree que su generación fue importante para la música pop de este país?

Claro, Ahora ves a alguien “¡Mira que moderno! “¿Qué lleva en la mano?”, una guitarra eléctrica, “¿Qué modelo?” “Fender Stratocaster”, “¡Como la mía del 64!” , ¿Qué ha innovado él? , que en lugar de hacer así hace así, vale, de acuerdo, que le pone un efecto, vale de acuerdo, pero yo pasé de la guitarra española y de la bandurria a eso, ¡El salto cuántico fue ahí!. En la vida hay una evolución permanente en el tiempo y de vez en cuando hay un salto, luego sigues evolucionando. Entonces, nosotros somos y luego evidentemente habéis seguido evolucionando, pero cuando hablan de la movida digo, la movida de verdad fue la nuestra. Sin embargo los políticos por edad y por principios apoyan a tope todo lo que sea la movida, se muere cualquiera de la movida y sales en..., se muere José Luis Armenteros, que con Pablo Herreros son los compositores que más éxitos han compuesto de la música moderna española y ni sale en la tele.

¿Qué opina musicalmente de los grupos de la movida?

Tocaban muy mal, y luego el mérito como digo era nulo porque podían hacer y decir lo que quisieran, tenían libertad absoluta, las letras... Hoy no les dejarían, hoy está la censura difusa.

¿Cree que hoy hay censura?

Mucho peor porque cuando tú tienes un enemigo, sabes quién es y sabes los límites, dices, no puedo hablar de estas 3 cosas, pero en lo demás me dejan en paz. Ahora es un poco al revés, sólo se puede hablar de que tengo libertad de religión, sexo y política y todo lo demás..., la jauría te despe-

daza en el momento en el que opines algo, es terrible, es la censura difusa. Tu hijo te denuncia, delito de pensamiento, entonces los que hemos vivido desde entonces hasta ahora y hemos vivido todo y vemos la gran mentira actual, decimos ¡Pero bueno, pero qué me estáis contando!

¿Creé que es realmente en esta época cuando empieza la transición?

Absolutamente.

Porque la música no es solamente música ¿verdad?

Eso ya lo he explicado, he hecho varios manifiestos y los he enviado a sitios, explicando precisamente eso, el apoyo decidido que tuvo la música como punta de lanza para la ruptura social, la del gran cambio y la preparación de todo lo que vino después. Entonces reivindicamos continuamente eso.

¿Tenían conciencia de que como jóvenes eran completamente distintos en mentalidad a las generaciones anteriores?

Absolutamente transgresores, siempre hay un choque generacional pero el virulento auténtico fue ese, donde se hizo el cambio gordo, lo otro ya son variaciones.

¿Hasta entonces no existía la identidad juvenil?

Recortado, con su trajecito, en la escuela de ingenieros. Eras un niño y luego ya eras un hombre, pero eso genera mucha insatisfacción sobre todo en el momento en el que empiezas a descubrir que hay otro mundo, oyes la radio, empiezas a aprender un poquito, la gente que ha viajado fuera. Otra de las mecas era Londres, claro tener que ir a Londres, alguno quería ir allí para ver a los Rolling o a los Beatles, “¡Que maravilla, allí no te miran por la calle!” También ha cambiado mucho eso, porque me acuerdo del primero que fue a Londres de la panda, dos años mayor que yo, si yo tenía 15 años, él 17.

¿Viajar era complicado?

Casi nadie viajaba, era muy difícil, la diferencia del cambio, de pesetas a francos o libras, yo empecé a salir en el año 71, y todo era asombroso, yo fui a un restaurante y copié la carta, salías fuera y lo notabas una barbaridad. Los que tenemos la edad suficiente hemos conocido eso y luego hemos visto una transformación y 15 años después estábamos a su nivel.

Yo dejé la música en un momento dado, abandoné todo el tema de la música en el año 75, después de haber empezado una carrera y haberla dejado. Me casé como nos casábamos entonces, con 20 años, entonces era la forma de liberarte, de ser adulto para hacer lo que te diera la gana.

¿Decidió ser músico?

La vida te va llevando, no es que decidas nada, te das cuenta de que te gusta mucho tocar y de repente te van saliendo oportunidades y van saliendo cada vez más, lo intentas compaginar con los estudios, te sale bien y te ves ya metido en aventuras, lo que pasa es que ya cómo vivían mis padres todavía... A mí me llamó MarynÍ Callejo para hacer Fórmula V. Había visto a los Cambios que era el grupo donde estaba Paco Pastor y le gustó Paco porque es un tío que tiene una personalidad tremenda cantando, canta muy bien y se lleva al público de calle, y dice “pero vamos a hacer un grupo sólido detrás” a mí me conocía porque había grabado uno de los discos de *Fundador*, nos cogieron, nos vio alguien, con un grupo con el que estaba tocando yo entonces.

¿Qué grupo era?

Los Vichos, con v, no llegamos a grabar ni a nada, ¿Por qué Vichos?, porque uno que había estado en Londres decía que allí lo que estaba de moda era un grupo que se llamaba los Bechel o algo así. MarynÍ Callejo nos llamó para hacer una grabación de discos Fundador, se fijó en mí y me llamó y tal pero mis padres no me dejaron. Cuando Pascual Oliva..., estamos hablando de Valencia, los Huracanes, se fue a la mili, me llamaron a través de un intermediario, pero mis padres no me dejaban. No querían porque tenía que estudiar, en el 64 yo empecé a tocar con mi grupito primero inicial y en la segunda actuación, en Alberto Aguilera, en el colegio de los jesuitas, en el salón de actos, que se hacían muchas actuaciones ahí, coincidí con los Pokes. Los Pokes ya era un grupo que había grabado un disco, iban vestidos todos iguales y hacían pasitos, salían en la televisión, coincidió que el bajista que era el que organizaba el grupo, las voces, los arreglos tal, me vio, se fijó en mí, era mi segunda actuación y dijo “¿tú sabes tocar el bajo?” “No tengo la menor idea, toco la guitarra y el piano,” “¿te apetece sustituirme mientras esté yo en la mili?” y dije que sí. Con 16 años ya empecé a grabar discos, salí en televisión, Festivales grandes, viajar y tal, cuando eso se aceleró un poco ellos ya tenían sus trabajos, eran de un estrato social diferente, yo era “semipijo”, estudiante y ellos eran trabajadores y entonces hubo un momento en el que ya había que profesionalizarse, era un contrato de tres meses en Mallorca y mis padres dijeron que no. Eran contratos de meses

¿Una cosa era tocar por aquí por Madrid y otra estar meses fuera de casa?

Claro, el salto a profesional.

Hay un fenómeno que siempre se queda fuera: La semiprofesionalidad y es una gran realidad,

porque el 80 % de los que nos consideramos artistas tenemos otra fuente de ingresos diferente para garantizarnos que comemos caliente todos los días, es así. Entonces hay un 20 o un 25 % que dedica todo su esfuerzo y toda su energía, con mucho mérito para ganarse la vida como artista plástico o escénico o lo que sea, pero la inmensa mayoría no es así y ese fenómeno se obvia.

En Madrid existe el Circuito de la noche en vivo, 50 o 60 locales. Si tú coges una buena guía, cualquier día de la semana en Madrid hay 50 actuaciones diferentes, que está muy bien. Deberían ser 250 pero bueno hay 50. Si esos 50 los analizas gente que viva exclusivamente de la música, ¿Cuántos hay? De 300 personas que tocan a diario, no hay más de 50 que vivan de eso y los que viven de eso malviven.

Luego está el otro tema, el de la gente mayor, porque todos los que están ahora luchando por la cultura, la inmensa mayoría, no están jubilados, están luchando por mejorar sus condiciones legales, laborales y fiscales y para asegurarse el paro y el futuro y es lógico y es lo que se debe hacer. Pero ¿Qué pasa con los que ya hemos llegado?, Los que ya hemos llegado ¿qué hacemos? Yo tengo compañeros que no tienen nada, entonces nuestra sociedad intenta ayudar y les da la pensión no contributiva, que es una especie de limosna de supervivencia. Pero si ganas dinero por otro lado te la quitan, entonces dices, “Bueno, yo voy a ir todos los jueves a tocar a tal sitio, toco o canto 1 hora, me divierto y tal y me dan 60 Euros y me vienen bien si los sumo a los 400 Euros de pensión, ¡pero si me los quita usted..!”. Para que veas cómo están las leyes, la intermitencia no está contemplada, entonces, tú cuando vas a tocar te das de alta y ese día eres un trabajador, cotizas por ello y generas derecho para futuro. Se está luchando por tener un estatuto del artista en el que haya un reconocimiento primero a que es una profesión atípica e intermitente como se ha hecho con los agricultores. Hay una estacionalidad, una intermitencia, es justicia social, pues no, no la tenemos y luego la semiprofesionalidad no está contemplada. O eres artista y vives de ser artista y te acoges a estas leyes o no lo eres. Tenemos el problema de la pensión, nosotros por edad, el 90% estamos cobrando la pensión, luego hay un 10% que o no cobra nada o cobra de la limosna, pero la inmensa mayoría, oye nos apetece tocar y no nos da la gana que el dueño del pub se enriquezca a nuestra costa, aunque sea poco, pues no puedo porque estoy jubilado. ¡Vamos a ver como arreglamos algo de esto por favor! Según la comunidad autonómica te cobran la seguridad social. En el concierto que organizamos hicimos un contrato en el que no cobraba ninguno, ha admitido venir todo el mundo gratis, por eso digo que cuando preguntan

¿Cuándo hacéis otro concierto de estos? Nunca, cómo vas a juntar esto (*señalando al cartel* en el que están Los Relámpagos, Los Íberos, Phil Trim y los Pop-Tops, Helena Blanco y los Mismos, Kurt Savoy, Mike Kennedy y los Bravos, Los Pekenikes, Paco Pastor y Trastos Viejos, Los Continentales, Micky y los Colosos del Ritmo, Los Pasos, Pepe Barranco y su grupo...) y encima gratis. Pagando es imposible, tú empieza a sumar, para empezar ¿quién me lo pone? Sería simplemente que te coja Zara o el Corte Inglés o algo así y diga, venga pongo el dinero, y aunque te dieran el caché viene la ley y te lo impide.

Luego vas a tocar a un sitio, “¡La música que no suene alta!”, luego va un dj que pincha y lo pone al triple en decibelios. Yo compré un medidor de decibelios solamente para decir, “¡No me toquéis las narices!”. Uno de los problemas que tenemos son los Sindicatos, que dicen ¡Todo el mundo igual! no es lo mismo un camarero, que un minero, que un cantante, pues nada, todos igual.

¿No hay sindicatos de músicos hoy en día? ¿Antes sí había?

Vamos a ver, hay muchas docenas, de asociaciones y delegaciones de músicos, que se autotitulan Federación española de músicos y tú no conoces a nadie de ahí. Entonces, es un disparate. Hay que ir poco a poco haciendo una cosa fuerte, entonces a través de la plataforma de defensa de la cultura están todos los gremios y que la música esté muy bien representada pero por una voz, que luego a su vez tenga representación de los 10 o 15 cabezas de las 10 o 15 asociaciones o federaciones de relevancia. Nos topamos con el problema autonómico, otro invento que no existía, que impide la unidad y todos los políticos que quieren mandar mucho, que hacen leyes distintas. Es un país muy difícil.

El arte es muy frágil, sin embargo dentro del arte la música es el arte con mayúsculas, es la primera expresión natural que no necesita nada para que la gente se ponga a cantar y a bailar, y te pueden faltar muchas cosas pero la música no. No sé si has visto un video del tándem este famoso de los 7 de PMP y tal, fuimos en Navidades a un centro de discapacitados cerebrales, hicimos ahí una pequeña actuación, no veas como disfruta esa gente que no puede hablar, no puede hacer nada y te lo explica el director, dice, “Mira, no se acuerda de mi nombre, ni del suyo, pero se sabe la letra de la canción” El video se llama *En la música todos somos iguales* y es que es un sentimiento tan íntimo y tan...

Cuando los políticos empiezan a trocear por gremios, para repartir y te encuentras, desunión de los propios músicos, desunión política, los partidos, las tendencias, las autonomías, los tres niveles o

cuatro, Europa, Estado, Comunidad y Ayuntamiento, todos haciendo leyes

¿Entonces es más difícil ser ahora músico que entonces?

Claro, pero es que entonces nosotros no nos planteábamos vivir de la música, simplemente a algunos les surgía la oportunidad. Estaba muy de moda contratar para un crucero, estás un año por ahí y si tienes familia te la traes está incluida, tenías que dejar trabajo, estudios. Algunos se profesionalizaron en ese momento, otros cubrieron su vida musical, me da un poco de pena, porque lo que querían es ser estrellas del rock and roll y terminaron tocando en la banda municipal con oposición. Es música pero no es lo mismo, o como me vi yo bastante tiempo cuando ya me había implicado con la música y ya necesitaba de ese dinero para sobrevivir y para mantener a mi familia, tocando en orquestas, vamos a ver “¡Si yo era una estrella del rock!”. Esto es un obrero de la música, yo no quiero ser un obrero sino un líder carismático. Al principio ninguno nos lo planteábamos. Ahora hay muchísima gente que si se plantea vivir del arte y lo complementa como puede, con clases particulares o lo que puede. Entonces no se planteaba la profesionalización como una meta, eso es una diferencia importante.

Pero ¿había un circuito?

Había un circuito pero más que para profesionales del pop rock era para orquestas de baile, que era otra categoría, de hecho había un examen sindical. Había dos niveles, el nivel de atracción, *Instrumentista atracción*, músico atracción, encajados, ¡aguanta!, ¡en el *Sindicato del Espectáculo* en el grupo de *Circo, Variedades y Folklore*. Yo tengo el carnet por ahí, *Circo, Instrumentista atracción*, no podías hacer música de baile ni actuaciones de más de 45 minutos.

¿Tenía una serie de normas?

Sí, tenía una serie de normas, de hecho todas las estrellas, cuando ibas acompañando a las grandes figuras o eras un grupo importante tocabas 40 o 45 minutos, y antes y después había orquestas de baile, que era otro título. Ellos tenían que saber música y tener otra serie de condicionantes, tenían otro carnet distinto.

¿Y el repertorio era distinto?

Claro, *Música de Baile y Música Atracción*. Es que atracción es, y yo sigo siendo atracción, a mí no me gusta que bailen, cuando me dicen “¡Qué pena que en este sitio que tocas no se pueda bailar!”, yo digo “¡Que alegría!”, porque si estás bailando y eres tú el protagonista. Si estás sentado

escuchando, estás sentado escuchando, y yo quiero que vengas a escucharme. A mí me gusta tocar en Teatros, en sitios donde está sentada la gente que ha venido a verte.

Cuando, estuve en un grupo de versiones tocando los jueves en este sitio durante 15 años, en *Segundo Jazz*, haciendo versiones con gente que había estado tocando en otros grupos, todos tenemos grupos paralelos, hay dos o tres de los Brincos que tienen uno que se llama *Etiqueta Negra* y yo he tocado a veces con ellos, todos los grupos grandes tienen además sus..., este Pablo Herrero, el compositor número 1 del pop español de la época, este toca en un grupo que se llama Trastos Viejos, aquí está acompañando a Paco Pastor. El sábado pasado estuve viendo a un grupo que se llama Robin Hood y está Joaquín Torres, el líder de los Pasos de toda la vida, que tiene el mejor estudio de Madrid, el que ha grabado a Julio Iglesias, Félix Arribas el de los Pekenikes y Julio de Almas Humildes, tocan por cuatro duros para divertirse. Yo tocaba ahí los jueves, mucha gente me decía, “¡Qué pena que no toquéis los fines de semana!”, “No chico”, yo prefiero tocar los jueves, prefiero tocar para 60 que se han quitado horas de sueño para venir a verme que para 100 borrachos que salen porque es sábado y hasta les estorbo.

¿Las Discográficas eran determinantes a la hora de elegir el repertorio? ¿Mandaban mucho?

Mandaban todo, los pocos grupos que llegaban al siguiente paso que era grabar, ¡Eso era ya! ¡Cuidado!, Hubo grupos muy buenos, muy majos que no llegaron a grabar prácticamente nunca. Entonces cuando llegabas a grabar te imponían lo qué tenías que grabar. Tú venías a lo mejor con una canción tuya, con versiones rockeras y te decían que no, tenías que hacer una cosa mucho más blandita, siempre recortándote. Te voy a contar una anécdota formidable del año sesenta y largo, un grupo de soul potentísimo, Henry y los Sevens, con una canción “You love me”, que está en recopilatorios mundiales, ¿Conoces la página web la Fonoteca? pues Julián Molero es muy amigo mío, nos hicimos amigos después, dice, “Este grupo hispano británico de origen oscuro”, “Julián mira, Manolo Panizo al bajo Rafa Lara a la batería, Henry es Enrique Martínez Ibáñez, el primer cantante de los Buitres, creo que estuvo con los Tamara”, Por eso tenemos la asociación, para contarlos nosotros, que no lo cuenten tíos con 10 años menos. Con Henry and the Sevens, una anécdota para que veas cómo era el ambiente de la época. Había censura previa en los discos y en las actuaciones tenías que dar las letras, en las actuaciones grandes, en las cadenas grandes de Consulado, Imperator no, en

esas se hacía la hoja de autores, pero no había censura, pero en las actuaciones de grupos ya importantes, esas ya sí. Yo estaba haciendo el servicio militar y llevaba el pelo corto como era obligatorio, vestidos con los pantalones campana, los cuellos de la camisa como Travolta de Fiebre del Sábado Noche, y yo daba un poco el cante con mi pelo rapado, entonces el realizador dijo, “¡Una peluca para este hombre!”, entonces me pusieron una peluca y llega el censor y dice, “¡ese pelo es demasiado largo!” y entonces me cogieron la peluca con horquillas. He tenido que ponerme una peluca y luego recogérmela con horquillas ¡por favor!, para actuar un Sábado por la noche en el programa estrella de televisión.

¿Sabes que los archivos de televisión se perdieron? ¿Te lo han contado ya?

No lo sabía, ¿se perdieron?

Sí, hablan de un incendio en el Paseo de la Habana y el incendio lo hubo, pero no se si se ha utilizado como excusa porque la realidad que me ha contado gente de ahí es que se grababa encima de la misma cinta, para ahorrar, ¡Qué pena! Bueno para tu Tesis no te va a valer pero de aquí a 2 años habrá un archivo alucinante, porque la idea es, el proyecto estrella... hay muchos que se han emocionado con eso de tocar, y yo digo, si eso está muy bien, pero cuidao esto no es una oficina de contratación, nos hemos creado para otra cosa. Los estatutos no dicen que tengamos que hacer muchas actuaciones, eso es para divertirnos, para ganar dinero el que lo necesite, vale, pero los estatutos, el objetivo que se marca es perpetuar la memoria de los grupos, entonces estamos haciendo una web, ya que no hay museo físico, porque no hay dinero para hacerlo salvo que la Comunidad, el Ministerio correspondiente o el Ayuntamiento nos asignara un sitio, con los riesgos que eso conlleva, que llega otro partido político y te lo quita. Mientras haya o no tendrá que haber un museo virtual. Estoy haciendo un página web y en ella se piensa colgar la historia textual escrita de cada uno de los grupos que quieran hacerlo. Algunos dicen, vamos a contratar a un periodista, me niego, ¡que escriban su propia memoria!, ¿que escriben mal?, ya tenemos a un par de tíos que escriben bien. Todos los grupos que quieran, que solamente dos o tres me han enviado la información, “haced el favor”, yo les he hecho un guía-burros para que contesten y luego texto libre para tener una ficha por grupo y los grupos que se han molestado en describirse a sí mismos muy bien en una web o lo que sea pues un enlace a esa web, eso con respecto a los grupos. Luego vienen las personas, porque muchos hemos estado en muchos grupos, entonces las personas lo que vamos a hacer es memoria audiovisual, ya tenemos

todo organizado, una cámara, tal día vienen este y este y hablan, y luego viene toda la cartelería, las fichas, pero hablar, cuenta, queda para el futuro, para los historiadores, y te pilla alguien como yo que ha recorrido 60 grupos y tal, yo tendré 8 horas de grabación y el que quiera escucharlas ahí las tiene, y si no las quiere escuchar nadie da igual, está ahí. A mí me entrevistaron, y claro yo tengo un discurso un tanto particular, me tengo que pegar a veces con el fuego amigo, no desvirtuemos para que estamos aquí. Nosotros somos la asociación que da, no hemos pedido nada, queremos legar al pueblo de Madrid, que es nuestro ámbito territorial, una memoria permanente y fiable de lo que sucedió realmente en los tiempos difíciles.

Desde el punto de vista académico cada vez se muestra más interés.

Claro, pues como somos conscientes de eso y hemos luchado mucho por ello. Tenemos que darnos prisa porque el promedio de aquí es de 70 años, cuidado, la asociación se creó en Abril del año pasado y ya tenemos una baja, un fallecido y cada 3 meses habrá otro, y así es, entonces habrá que darse incluso prisa.

Problema que nos encontramos en los libros que hay ahora escritos, primero que están narrados por terceros, no por protagonistas, segundo que solamente existen los grandes, los importantes, todos los demás ¿qué?, aquél que se pegó 20 veces por la calle por llevar el pelo largo y que cogió su guitarra, por mal que tocara y luego se dedicó a ser banquero ¿ese no tiene mérito?, el mismo del que luego ha sido famoso, en ese momento tenía el mismo mérito, luego el otro ha despuntado y este no. Cuando saquemos el DVD de este concierto, estamos fabricándolo, todo el mundo lo verá, aquí hay otra actuación que no está puesta, vamos a inventar una cosa que se llama el combo PMP ¿qué es el combo PMP? el soldado desconocido, “Todo el montón de músicos que habéis dejado de tocar hace 30 o 40 años, que no habéis llegado a estar encuadrados en ninguno de los grandes, el que tenga ánimos y tal que se ponga las pilas”, e hicimos un grupo con 12, puse a un director bueno, Fredy Marugán, supermúsico, excelente persona y muy amigo, “¿Fredy aceptas este encargo?” Gratis como es natural, grupo de 12 y yo me sumé también a ellos, cuando parecía que había terminado el espectáculo, salí yo, estaba José Ramón Pardo, y hablé que en las guerras es tan importante el jefe del estado mayor como el soldado desconocido que pega los tiros en las trincheras, pues estos son los músicos desconocidos. Algunos no son tan desconocidos, Tony Luz, un histórico fundamental, algunos ellos que llevaban 40 años sin tocarentonces montamos un popurrí de 10 minutos, con 5

cantantes diferentes, hay trozos de rock and roll, en español, en inglés, ¡La gente emocionada!. En la asociación todos somos iguales y todos somos válidos por lo que representamos. Cuando Camilo Sesto se llamaba todavía Camilo Blanes y era el cantante de los Botines, yo era guitarra solista, yo he pasado por todos.

¿Me los puede numerar?

Es imposible, te puedo mandar el currículum, cada vez que lo leo añado una línea, toqué con los Pokes, Continentales, Botines, Agua Viva...

¿Estuvo en algún Festival de la Canción?

Con Agua Viva fuimos al Miden de Cannes, al Festival de San Remo. He estado en los tres grandes festivales de Europa. He estado en Eurovisión haciendo coros con Sergio y Estivaliz, con Juan Carlos Calderón, he estado en el Midem de Cannes, rodeado por Elton John, Tina Turner, charlando con Eric Burdon, Cat Stevens. Hemos tenido de teloneros en Yugoslavia a Mungo Jerry cuando estaban de moda con "In the Summertime", teloneros de Agua Viva, tremendo.

¿Por qué me nombran presidente de *Pioneros Madrileños del Pop*? A mí no me conoce nadie de la calle, pero dentro de la mundo musical, con estos he tocado con 4 grupos a lo mejor y los demás son amigos, menos alguno raro, por eso estoy yo y porque me ven además que tengo las ideas muy claras.

Voy a la feria del libro y me encuentro más amigos músicos que escritores, todos los músicos han escrito su libro o periodista, locutor. ¿Y los músicos de verdad que hemos estado en 47 grupos y que lo conocemos todo?

Nosotros somos una asociación sin presupuesto, no cobramos cuota ni nada, entonces solamente podemos hacer productos que se autofinancien. Como eso es muy difícil, solamente lo puedes conseguir si se hace todo gratis. Este proyecto (el concierto) si no nos ayuda la AIE, la fundación SGAE, Leturiaga, Bocento y tal.

¿No se podría haber hecho?

Aunque nadie cobre, poner todo en marcha con calidad..., aquí las cosas se hacen bien. Alquilamos los mejores grupos que existen en el mercado, una mesa digital de 70.000 Euros, los mejores técnicos de Madrid, todo lo mejor, para hacer una grabación buena, salió de maravilla.

¿Publicarán la grabación?

Un DVD, yo haría un DVD del concierto que van a ser por lo menos 2 discos o 3, son 3 horas y media que es *La música de los Pioneros, Vive nuestra música* y luego un CD con 8 o 10 canciones de los pioneros hoy, los que sabemos componer. Miguel Morales acaba de hacer un disco por su cuenta, Pepe Robles sigue haciendo otra con la suya, yo tengo canciones, el otro tiene canciones, sería muy bonito. La música de los pioneros hoy, luego el *making of*, con toda la historia que hay detrás, hacer un libreto y eso lo vendes como rosquillas. Para empezar la gente mayor lo comprarían todos, con eso puedes vender 5 o 10.000 ejemplares.

10.2. Entrevista a Alfredo Niharra. 24 de Febrero de 2017

¿Qué programas de radio recuerdas?

La radio musical en aquella época..., yo creo que antes de Raúl Matas estaba la copla y nada más, nada, los concursos y tal, entonces empezó Raúl Matas con aquel programa, *Discomanía*, y ya de repente en el año 60, yo había acabado 6º de Bachillerato y en el verano, un amigo de mi pandilla, (yo veraneaba en Deba, en San Sebastián) me habló de este programa, *Caravana* y me puso unos discos que me volvieron loco, me puso el “Greenfields” de los Brothers Four. Es que en aquella época, la música tenía una cosa que no hay ahora, y es que era música que no se podía encontrar. Ángel Álvarez, ya habrás leído sobre él, era un radiotelegrafista de Iberia, jefe de radiotelegrafistas y normalmente hacía la línea a Nueva York y era muy amigo de Ramón Areces, el presidente y dueño de *El Corte Inglés*, hasta el punto de que las primeras agujas, cuando *El Corte Inglés* puso negocio de hacer su propia ropa (estas empresas que hay que son de *El Corte Inglés*) las agujas para coser se las traía Ángel cuando viajaba.

El día 22 de Abril tenemos el aniversario de *Caravana* y ya tenemos convocada la comida, suelen venir hijos de Ángel Álvarez, hijos, nietos y el año pasado un biznieto recién nacido y ha pasado el tiempo y nos reunimos todavía 50 personas a comer, que tiene mérito.

¿Y se han conocido por ser oyentes del programa?

Sí, sí.

¿Cómo surgió lo de hacer el grupo de *Caravana* y buscar las listas de éxitos?

Pues mira, el año 2004 estaba en la playa leyendo tranquilamente y mi mujer estaba con una radio de cascos y de repente me dice, “¡Alfredo, se ha muerto Ángel Álvarez!”, la verdad es que para mí fue..., yo tenía mucha relación con él, para mí fue un golpe bastante duro, y al día siguiente, yo que no utilizaba normalmente mucho el ordenador, sólo para trabajo, pues se me ocurrió meterme y ahí casualmente encontré gente que aparecía y entonces se fue formando una especie de grupito y ahí nos fuimos reuniendo ya hace mucho tiempo. En el año 2010 fue el 50 aniversario de *Caravana* y se decidió hacer ya una comida, una cosa ya más seria, hicieron un video muy bonito sobre *Caravana*, era un video, para nosotros, era muy emotivo y desde entonces nos reunimos. A raíz de eso se nos ocurrió. Yo me prejubilé, me prejubilaban en el año 2007 y de esas cosas que dices, qué voy a hacer ahora. Mi ilusión era tener todas las series doradas, algo que era imposible, eran 3000 y pico series doradas, muy difíciles de encontrar, entonces con estos grupos, entre esto y naturalmente la música que te puedes bajar en internet, mucha no la encuentras ¿eh?, bueno, pues en dos años lo conseguimos todo y con eso hemos tenido muchísima relación con mucha gente. Yo cada vez que venía a Madrid, como yo era un poco de los más antiguos y casi el único que vivía fuera, pues cada vez que venía organizábamos alguna comida o alguna cosa y entonces en una de esas se habló *oye pues tenemos que hacer algo y tal*, yo dije: “Hombre, a mí me gustaría..., si Ángel Álvarez viviera ahora, posiblemente aunque no le guste la música que se hace ahora, sí la pondría porque Ángel Álvarez

siempre fue un innovador, yo quisiera hacer una especie de *Hit Parade*, recurrir al *Billboard*, a todas esas revistas de todos los países bajarme unas cuantas canciones y hacerme mi propia lista” y entonces hubo otro miembro, y dijo, “¿Por qué no hacemos un wiki?” y estos que son bastante buenos en informática, pues hicieron esto.

¿Tardaron dos años en hacer las listas y en encontrar los datos?

Sí.

¿Tenían todo guardado?

Claro, claro, entonces cada vez que yo venía por aquí, por ejemplo yo venía a veces y me traía..., me fotocopaba a lo mejor 100 folios hechos en multcopista de entonces, donde estaban las listas. Aunque esas multcopistas se empezaron a hacer en el año 64 venía siempre un apartado de *Caravana hace 5 años* y te ponía la lista de los 10 primeros o 20 primeros de los años anteriores y así, con ese motivo, hemos ido sacando absolutamente todas y luego ya hubo otros chicos, que hicieron esas listas un poco de valoración, que es una cosa muy relativa, porque dar puntos por las veces que ha estado número 1..., no siempre los 100 primeros del año son los 100 mejores, pero el caso es que se hizo y la verdad es que es un trabajo estupendo.

Estupendo ¿es muy complicado encontrar estos datos?

Muy complicado.

Las series doradas son más asequibles dentro de lo que cabe, José Ramón Pardo ha editado algunas con el sello Rama Lama, los comentarios los hace Charlie

Yo estuve muchos años en *Caravana*, llegué un poco antes de empezar a trabajar, llegué a colaborar con ellos en la oficina. A mí me dijo Ángel, “Hombre, ahora que acabas la carrera y tal, por qué no te dedicas tú un poco al tema de la correspondencia porque yo no puedo”, y yo dije, “Vale, pues me ocupo” y tal, bueno yo tenía las llaves de la oficina y Charlie es muy amigo mío. Charlie es muy modesto, es una persona a la que no le gusta sobresalir. Las primeras comidas de *Caravana* le invitamos y fue un poco a regañadientes pero, luego no ha vuelto.

Charlie se ocupaba tanto de *Caravana*..., a veces se ocupaba de demasiadas cosas. En aquella época, hacía los guiones. Ángel se iba a Nueva York, cuando venía tenía que grabar, pero cuando teníamos alguna cosa en vivo y en directo le iba a buscar a Barajas. Al mismo tiempo Ángel colaboraba en otros programas aparte de *Caravana*, *Vuelo 605*, *Torre Manhattan* y muchos más, luego participó en el diario Marca, tenía una página dedicada a la música popular. En Televisión Española había un locutor que se llamaba Pepe Palau y tenía un programa a mediodía, un día a la semana, creo que era el jueves, dedicado a la actualidad en Nueva York y colaboraba Ángel Álvarez. Pero Ángel era fantástico para la radio, sin embargo no daba en televisión. Daba mucho más en radio, su voz..., en televisión daba menos, ya le decíamos, “Ángel, para eso hay que ser más guapo, hombre”, se reía.

Mari Jose, su mujer era también de *Caravana*, se conocieron allí, ellos se conocieron y se casaron estando en *Caravana* los dos. De hecho en las primitivos boletines que hacían de música de *Carava-*

na y tal ponían a veces letras de canciones y ponían unos dibujitos, quien hacía los dibujitos era Mari Jose, alguna vez Charlie, pero vamos era sobre todo ella

¿Qué frecuencia tenía el programa?

Al principio, a mí me hablaron de *Caravana* en verano. Yo cuando volví en Septiembre como me había gustado mucho lo que había oído empecé a oír el programa. Yo empezaba PREU, estaba aquí en el Ramiro

Un nido de rock and roll

Bueno, de mi clase era Lucas Sainz uno de los Pekenikes y muy amigo mío, y en *Caravana*, todos los años en navidad tenemos una comida, nos reunimos 4 o 5, está Pablo Herreros de Los Relámpagos, o sea que tengo muchos amigos en música.

Bueno, empecé a oír *Caravana* y se daba a las 16.10 de la tarde, duraba media hora y estuvo así aproximadamente hasta el 62 o 63, con pequeños cambios, a lo mejor empezaba en vez de a y 10 a las 16.00. Yo en aquella época tenía 16, 17 años, lo único que oía era el programa, era muy entusiasta y como Ángel decía, *escribid a Caravana* y hacía concursos, yo participaba en casi todos.

¿Hacía concursos?

Sí, había un concurso que se llamaba *El Hit Misterioso* y te ponía..., “Si conoces el título de la canción y el nombre del intérprete escribe una carta y te regalamos un disco”, ¡pero un disco de los de aquellos, de los que te traía él! yo acerté muchos. Yo tenía mucha fama, me conocían por mi apellido, tengo un apellido difícil, poco corriente, y me conocían por eso y por los concursos, entonces el año 61 a Ángel se le ocurrió una cosa que llamó *Gran Liga de Caravana*, la *Gran liga de Caravana* iba a ser simplemente la canción que entre todos eligiéramos, canciones e intérpretes del año anterior.

¿Entre los oyentes?

Sí, eso se hizo al final del 61, porque del año 60 no se hizo gran liga, se hizo del 61 y de ahí en adelante, daban muchos premios a los ganadores y con ese motivo se empezó a hacer una *Caravana* semanal en vivo en un auditorio que tenía *La Voz de Madrid* en la calle Hilarión Eslava, que estaba cerca, en Argüelles, que ya no sé si existe, yo creo que después hicieron una discoteca, creo que no existe. Allí es cuando empecé a conocer un poquito a la gente y ahí es cuando yo te diría que los grupos..., cuando se habla del Price..., del Circo Price, bueno, antes fue en *Caravana*.

¿También tocaban ahí los grupos españoles?

Sí, sí, sí, sí. Ahí empezaron por ejemplo los Relámpagos, por eso en *Caravana* los hemos considerado siempre como un poco nuestros, por eso, a Pablo cuando nos reunimos y hablamos de cosas de los viejos tiempos..., porque además el año pasado se ha muerto su compañero José Luis Armenteros, el que era compositor, él también, compusieron de todo cuando se salieron de los Relámpagos, tienen canciones por ejemplo de Nino Bravo “Un beso y una flor” el “Libre”, luego tienen “Como una Ola”, “Cuéntame...”

Ahora se han reunido los Pioneros Madrileños del Pop

Sí, ahí estuvo Pablo con un grupo que tiene ahora que se llama trastos viejos. Estuvo con Trastos Viejos y cantando el cantante de Fórmula V. Esto fue en Noviembre me parece, yo estuve con Pablo comiendo en Diciembre y sí efectivamente, ahí están, están ahí metidos.

Pero Ángel Álvarez ponía sobre todo música extranjera ¿verdad?

Pero es que sabes lo que pasa, en aquella época mira, en aquella época por ejemplo, venían los Relámpagos, y los Relámpagos era un grupo que en realidad imitaba a Johnny y los Huracanes y los Pekenikes pues a Los Shadows, Los Ventures, o sea, eran grupos que bebían un poco de la música de fuera. Hoy dicen “Oh Carol” del Dúo Dinámico, no “Oh Carol” de Neil Sedaka, claro lo hizo para Carol King y Carol King le contestó con otro que se llama “Oh Neil”, yo lo tengo también. Teníamos el programa ahí y se grababan los programas, se hablaba mucho de música y luego siempre había una actuación de un grupo, que normalmente era un grupo español, ahí ha habido muchos grupos, unos mejores, otro peores, pero han tocado casi todos.

¿Quiénes han tocado?

Los Pekenikes han tocado, los Bravos por supuesto, bueno y luego en *Caravana* ya más adelante..., porque luego ya hubo una segunda etapa. El año 63 yo no sé qué pasó, no sé si fue con *El Corte Inglés* o con algún problema, no sé, se dejó de emitir *Caravana* y se empezó a emitir *Vuelo 605*, que solamente duraba un cuarto de hora y cambiado de emisora, en radio Peninsular y tuvimos ahí dos años malos. Luego en el 65 siguió dándose el *Vuelo 605* que ya duraba media hora, pero también se daba la *Caravana*, los domingos, duraba 1 hora y 15 minutos y esa ya se grababa normalmente en vivo, ahí es donde intervine yo muchísimo. Yo ahí era digamos de los mayores porque yo ya tenía por lo menos 20 años. Y estaban estos locutores Charlie, Rafael Revert. Rafa Revert empezó en *Caravana*, los que empezaron fueron Rafa Revert, Wenceslao Pérez Gómez y Fernando Salaverri..., Salaverri pasó de *Caravana* a la casa Hispavox me parece, en plan de gerente, directivo de grabadoras, de casas discográficas y estaba por ejemplo uno muy importante, Ramón Trecet. A Ramón Trecet hoy ya todo el mundo le conoce como periodista deportivo, fue el que trajo aquí la NBA, un programa que se llamaba *Cerca de las Estrellas*. Ramón Trecet era un tío, también tiene sus programas de música, es de San Sebastián, tuvo una época que se marchó..., no sé si se fue a vivir a Estados Unidos, y Charlie, Charlie le escribió una carta y Ángel eligió a Charlie, bueno, fue lo mejor que ha hecho Ángel en su vida

¿Ha estado con él toda la vida, no?

Toda la vida, y Charlie empezó a escribir, yo diría fíjate, que desde el 62 prácticamente y el 65 empezó la nueva *Caravana*, haciéndose en los dos sitios, el *Vuelo 605* en Radio Peninsular y *Caravana* en La Voz de Madrid y se empezó a hacer otra vez la *Caravana* en vivo que duró desde el año 66 hasta el 69, hasta que yo me casé, justo coincidió.

¿Entonces en el 63 y 64 no se hacía en vivo?

Se hizo en vivo solamente cuando se hizo la *Gran Liga de Caravana*, prácticamente entre final del 61 y primeros del 63 y luego ya hubo una pausa hasta el 65 y claro en aquella época hacerlo en vivo pues tenía sus narices. La Voz de Madrid era una emisora del Movimiento, yo llegaba a lo mejor antes de que hubiera llegado Ángel, a lo mejor no había abierto todavía el auditorio y llegaba un tío, que debía ser el encargado y, y me veía a mí, y como me veía siempre con Ángel en el escenario, yo era lo que llamaban *Viajeros asesores* y a mí siempre me elegían, siempre estaba arriba, estaba con Charlie en control o alguna cosa de estas, el encargado decía que si yo era el ayudante de campo de Ángel Álvarez, claro, sería militar seguramente. Y fíjate, Ángel lo que consiguió es que líos cero, cero, pero cero patatero, ahí no había líos, yo me acuerdo de un día que era mi cumpleaños y también era el cumpleaños de uno de mis amigos, nos habíamos juntado un poco por distritos postales para reunirnos. Los del distrito de aquí, el 2 éramos muy numerosos y muy amigos, de hecho mi mujer era del distrito, se nos ocurrió la chorrada, teníamos dos cumpleaños, y se nos ocurrió, fíjate, la cosa de..., yo debía cumplir 22 y el otro era un poco mayor que yo, yo creo que cumplía 24 y dijimos, “Oye, nos llevamos una botella de Champagne y nos vamos a tomarlo todos al palco”, y nos fuimos al palco y estaba tocando un grupo que se llamaba los Grimm, en los Grimm cantaba entonces un tal Pedro Ruy Blas, ¿te suena?, que luego se ha dedicado pues a todo, ha hecho desde jazz a musicales hasta... bueno pues estaban estos cantando una canción y tal y la coreamos y ¡se puso Ángel!.. Se le pasó enseguida ¿eh? pero se cogió un cabreo, no le gustaba era una persona muy seria, para eso muy seria, o sea, era muy aperturista, bueno fíjate tú, una persona que nos sacaba más de 20 años. Sin embargo tenía, mucho, mira dice una chica, una que es de mi época y que tenía mucha más relación con Ángel, un poquito anterior a mí, dice “¡El respeto que nos tenía a los jóvenes Ángel Álvarez!” y era verdad, una persona que nos respetaba mucho, ya te digo lo pasábamos muy bien.

¿Iban a todos los programa?

Yo mira, para mí *Caravana* era, es una tontería lo que te digo, pero para mí era de lo más importante que me ha pasado en mi vida, para mí importantísimo, para mí bueno, tenía que hacer cualquier cosa y oír *Caravana* y además en aquella época, yo creo que no tuve televisión en casa hasta el 65, se oía mucho la radio y mira que la voz de Madrid se oía mal, ¡se oía horriblemente mal!

¿Se oía mal?

Se oía muy mal, tenía una emisora bastante mala y se oía mal pero bueno, para nosotros era..., vamos, era una cosa importantísima, pero para todos. Hombre hay gente más interesada y menos como todo en esta vida, yo era de los más forofos.

¿Tenían conciencia de la diferencia que había entre su música y la de los adultos?

Quizá demasiada, sí mira, nosotros, ¿sabes lo que pasa?, ahora nos acusan de que éramos muy clasistas, es posible, nosotros..., mira, yo me acuerdo, decías tú *Discomanía* o *Caravana*, pues yo creo que es como si el año 59, a uno le gustaban los Cinco Latinos y a otro le gustaban los Platters, bueno, pues a mí me gustaban más los Platters ¿me entiendes? Fíjate, la única diferencia dentro de

los de *Caravana* en aquella época primera es que a las chicas les solía gustar más Paul Anka y a los chicos nos solía gustar más Elvis Presley, pero bueno y luego, oye había una cosa buenísima, te podrán decir, “No es que en aquella época como era la dictadura...”, ¡no!, en *Caravana* de política no se hablaba nada, se hablaba de música, yo ahora con el tiempo he descubierto, amigos míos, algunos, uno de los que te digo que celebraba el cumpleaños conmigo y tal, es el tío más a la izquierda que he conocido en mi vida, lo he visto ahora porque he leído algún artículo suyo, me da igual por supuesto, pero quiero decirte que en aquella época no lo sabíamos.

¿Lo importante era la música?

Eso, para nosotros era la música.

¿Y la identidad juvenil por la música?

Exactamente, para nosotros la música, la música y ¿de qué hablábamos?, de lo que hablan todos los jóvenes por supuesto, y fundamentalmente éramos casi todos estudiantes ¿eh?, eso también. Yo asistí una vez de invitado a un *Gran Musical* pero eso era otra cosa.

¿Al Gran Musical de Tomás Martín Blanco?

Sí, eso era otra cosa.

¿Qué diferencias había entre ambos programas?

Yo creo que en *Caravana* éramos mucho más serios con la música, lo otro era, como te diría yo, pues una cosa como, bueno si quieres llamar, aunque esté mal llamarlo, lo popular y lo populachero.

¿Eran menos profesionales los oyentes?

Sí, sin duda, sin duda, sin duda, para que te hagas una idea, yo por ejemplo, todos los que hemos hablado, Rafa Revert todos estos cuando se han dedicado profesionalmente, lógicamente se han tenido que dedicar a la música que se vendía en España como es lógico, que es la española, porque es que..., decía Ramón Areces, el de *El Corte Inglés*, le decía a Ángel Álvarez, “Si es que lo que tú me anuncias no lo vendo, si más valía que tuviera allí calzoncillos a que tuviera discos”, lo conservaba pero no era rentable, muchísimos discos no se imprimían en España, porque ciertamente tampoco se esperaba que se vendieran.

Pero Ramón Areces sí que trajo muchos discos por Ángel ¿verdad?

Por Ángel, pero por Ángel, lo traía por él, le decía, “Si es que no es negocio”.

Entonces era posible comprar los discos un poco más tarde de que se escucharan ¿no?

Sí, sí, oye, además fíjate, es que se editaban discos que no te lo podías creer, la cosa más rara del mundo de repente alguien decía, “Oye, que lo he visto en *El Corte Inglés*, ¿pero cómo?”, y sin embargo yo me he pasado años, años de todos los viajes al extranjero, vamos, yo que soy muy londinense, bueno voy a ir dentro de dos meses o tres, yo que voy todos los años y ha habido veces que he ido dos o tres veces al año y tal, yo me he pegado, no te puedes imaginar la cantidad de horas que yo me he pegado buscando música y ¡se me ponían los ojos así!, porque claro, cogía un disco y lo cogía y otro y tal y decía “¡Ah!, ¡no me puedo llevar todos!”

Claro porque ahora le das a un botoncito pero tengo entendido que entonces era muy complicado adquirir discos

Era muy complicado, oye además lo veías, y veías y buscabas y decías, ¡No, no, tiene que ser este artista! ¡Y que tenga estos discos!, porque había algunos pues que Ángel, aquí en las series doradas, nos había metido las caras B, y claro encontrarlo en un grandes éxitos era imposible, entonces, no veas tú las cosas, la verdad es que es un mundillo interesantísimo, interesantísimo. Bueno por eso te digo esto ya lógicamente de los profesionales..., hay uno que se dedicó mucho en *Caravana*, que estuvo, vamos, uno de los que más ha hecho por *Caravana* se llama Álvaro Feito, Álvaro Feito vive ahora en San Sebastián, era muy amigo nuestro también y este también en su momento acabó periodismo, este dejó *Caravana*, dejó la oficina de *Caravana*, porque empezó a ejercer y ejerció fundamentalmente de periodista musical y este ahora todavía, aunque está jubilado, el otro día vi que hace crónicas de música rarísima, música africana o folk,

¿Étnica?

De étnico sí o folk pero los sitios más raros del mundo y le gusta mucho. El otro día vi en facebook que se había apuntado a no sé qué concierto que había en Bilbao y tal, que vamos es algo que yo no voy a ir ni loco. Bueno para empezar es que claro cuando no entiendes de nada se te hace un poco duro.

¿Había una especie de club de fans?

Sí, mira, en realidad, cuando se empieza a organizar el club realmente es a partir del año 64 cuando entra este Álvaro Feito que te digo, había también uno, el que hacía de jefe de relaciones públicas, el segundo de Charlie que se llamaba Vicente Iturmendi, pues entonces dijeron, “Oye, aquí hay que hacer unos carnets y un club” y entonces efectivamente de ahí surgió el *Club Caravana*, pagábamos unas cuotas ridículas porque, bueno si no no hubiéramos podido, no teníamos dinero. Entonces ya se hacía un boletín semanal, porque al principio era *El Corte Inglés* lo hacía, pero luego posteriormente se hacía uno, a base de fotocopia, que se hacía en la oficina de *Caravana* y a eso se le solía añadir el boletín que ya de por sí solía sacar *El Corte Inglés*, pero bueno, *El Corte Inglés* lo hacía porque lo hacía Charlie o Feito y se repartía entre la gente y luego para fomentar un poco que la gente votara, opinara o lo que sea se crearon los Distritos “¿Cómo podemos agrupar a la gente?”, pues mira por distritos postales de Madrid. Bueno, una de las cosas malas entre comillas que tenía *Caravana* es que prácticamente era de Madrid.

Pero tiene muchísimo calado

Pero porque la gente se ha ido diseminando, pero mira en aquella época, en los primeros tiempos aparte de oírse en La Voz de Madrid se oía por las noches en la Radio de los Valles de Andorra imagínate, decían “Y aquí vienen nuestros amigos Ángel Álvarez y Tomás Fenández,” que era el de control y empezaba *Caravana*, normalmente una *Caravana* que se daba varios días después en diferido, y yo a veces la oía también. Eso se oía horriblemente mal, no puedes imaginarte, pero bueno en aquella

época teníamos mucha manita para coger la radio y , sí pero ya te digo se hizo el club, para mí el club cuando tuvo su vigencia es cuando se hacían las cosas en vivo, porque claro, el club, tienes que mantenerlo de alguna forma, si no hay una relación humana no hay nada que hacer, entonces Ángel era muy generoso y además también bastante listo, siempre estaba con concursos, con premios, con lo que sea y eso también producía unas ciertas ganas de participar.

¿Entonces en las listas que se hacían participan y votaban los oyentes?

Sí, sí pero no confundamos la participación con la democracia ¿eh?, quiero decirte que tú y yo decimos a lo mejor que esta es nº1 y esta es nº 2 y a lo mejor el nº2 es nº 1 y el nº 1 es nº 2, te hacían caso pero no al pie de la letra, yo te lo digo porque cuando estuve en la oficina de *Caravana* muchas veces discutíamos entre nosotros, “No, pues tenemos que poner tal” , pero hombre, lo que sí se tenía en cuenta era la opinión, la opinión era muy importante.

Pero claro ¿era dentro de lo que además habían puesto anteriormente?

Sí sí sí sí sí

¿De estos discos difíciles de encontrar?

Bueno oye, no siempre difíciles ¿eh?, o sea, nosotros en *Caravana* ha habido discos que han sido popularísimos, pero popularísimos y que no eran nada difíciles de encontrar lo que pasa es que muchos de ellos pues no se daban aquí.

Era casi todo americano ¿no?

Sí, eso tiene también su motivo, mira Ángel se iba a Estados Unidos y decía “¿Charlie tienes la lista?” Y Charlie había hecho una lista, Charlie naturalmente tenía el Billboard, el Cash box y todas estas revistas y tal y hacía su lista, Charlie es digamos el sabio de *Caravana* y Ángel traía sus discos, él en vez de irse con sus compañeros por ahí aterrizando, decían que le llamaban el “*See you later*”, pues eso, él se iba y se dedicaba, no sólo a comprar discos sino a recorrerse casas grabadoras y naturalmente pedía y algunas casas le hacían caso, por ejemplo la casa Columbia Americana, las casas americanas tenían el sello digamos original y una serie de subsidiarias con otro sello, pero que pertenecían también a Columbia, muchísimos eran..., por ejemplo hubo una época, la época folk del 64, 65, 66 y 67 que Ángel se hizo con muchos discos de la casa Elektra. La casa Elektra es la casa folk más importante yo creo que de la historia y bueno, así le daban discos, algunos discos no se llegaban a publicar o casi no se llegaban a publicar, entonces claro, esos discos eran muy difíciles de encontrar, pero sin embargo, los que compraba, decía Ángel, “Oye, ha sacado uno Elvis” y se ponía a Elvis y lo conocía todo el mundo, “It’s now o never”, pues “It’s now o never” que podía ser número uno aquí y en Discomanía y donde fuera ¿me entiendes?

Sí yo he estado comparando y a lo mejor de los 50 que tiene 5 son de los más vendidos, pero solamente 5 el resto no aparecen por ningún lado

Sí, claro, pero sabes ¿por qué? porque en España ocurría, y ocurre ahora ¿eh?, tú ahora coges *El Gran Musical* y tienes una serie de cantantes que aparte de nosotros o de los que oigan el gran musi-

cal no los conoce nadie, entonces claro en aquella época, pues como esos prácticamente acaparaban los primeros puestos, pues para meter alguno, bueno aparte que se hizo con bastante, creo que con bastante acierto, que ahí el que no pagaba no entraba en las listas del *Gran Musical* y en *Caravana* evidentemente, en *Caravana* no se pagaba. Mira, en *Caravana*, yo me acuerdo el año 61, de las cosas que yo recuerdo así en la nebulosa, Ángel se hizo de alguna subscripción, que le mandaban discos y tal y claro eso era como una cita a ciegas y decía Ángel, era formidable, como decía él, “Es que todo lo que me mandaban era formidable”. Fíjate, uno de los discos de más solera que tiene *Caravana* es uno que se llama “La Sinfonía del rock and roll”, bueno pues la sinfonía del rock and roll fue un disco que yo creo que entró en el *Billboard* en el número 100 y de ahí no pasó, que no conoce ni su padre, yo al final, lo encontré en un CD de rarezas, lo vi en una revista alemana, porque los alemanes son muy aficionados al rock. Hay una casa que se llama la Bear Family Records, que el signo es un oso, y de repente me mandaron una revista de la Bear Family Records y viendo un disco de no sé qué *rarity* y tal vi la “Sinfonía del rock and roll”, bueno pues ese se lo mandaron a Ángel en un disco de estos, lo puso, es un disco que tiene la cara A “Sinfonía del rock and roll” 1º movimiento y la cara b “Sinfonía del rock and roll” 2º Movimiento, bueno, el que tuvo éxito en *Caravana* fue el 1º movimiento y a lo mejor no es un disco excepcional, pero es un disco mítico, un disco que no se oía en ninguna parte. Bueno, fíjate como era que además Ángel era muy suyo, que cuando lo ponía procuraba hablar un poco en medio para que la gente no se lo grabara. Mira, Ángel era una asturiano muy de Asturias y en una ocasión yo me acuerdo, estaba ahí yo..., yo me partía de risa, apareció este locutor, Pepe Palau y le pidió a Ángel Álvarez un disco para ponerlo en su programa y le dice *Pepe* (iban a jugar el Gijón y el Oviedo y Ángel era de Oviedo) dice, “Es como si ahora me viene el Gijón y me pide un jugador del Oviedo, ni hablar” y fíjate que se llevaban bien que luego tenían su programa de televisión pero...

Pero su música era su música ¿no?

Era su música, y además lo repetía mucho, “¡No, es que *Caravana* es mía!”, y es verdad era suya, era una obra suya que él bueno. Ángel decía, “Es que mi mujer llegaba, me cogía la maleta y decía Ángel es que nunca me traes nada, lo único que traes son discos”. Fíjate, casualmente, yo creo que una de las etapas en la que conocí yo gente ya de ahora fue el día del funeral de la mujer de Ángel. Yo iba a venir a Madrid, en un viaje de estos de Bilbao y de repente me dijeron que se había muerto, fui allí, y allí me encontré..., bueno estaba Wenceslao por ejemplo, estaba Charlie y ahí conocí a alguno más, bueno yo a Wenceslao no lo había visto desde la época del 61 y una chica que se llama Raquel Álvarez, que fue bastante colaboradora de Ángel. Una cosa muy curiosa que eso es lo que no te habrá contado nadie, como cosa curiosa es que en la época en la que se hizo *Caravana* en vivo, en el 61- 63 lo hacía con una chica de locutora con él, una chica que se llamaba Ana Torija, creo que se casó y que vivía en Suiza me parece, Anita Torija, fíjate que cosa más curiosa, eso sí que fue curiosísimo en *Caravana*, no sé como se le ocurrió a Ángel tampoco.

¿A la hora de presentarlo en directo?

Sí, pero siempre, las cosas en directo, aunque íbamos mucha gente, en aquella época yo creo que iba más gente todavía, luego ya..., en los 65 66 había días que estaba lleno el auditorio y había días que estábamos 50, pero claro era un Domingo por la mañana a las 11.00, y claro, está el que no se levanta, el que se levanta, ya sabes, pero vamos, sí la verdad es que aquí en Madrid yo creo que hay muy poca gente que no conozca *Caravana*, la gente de la generación mía ¿eh?, luego ya sí hemos visto gente de generaciones posteriores, pero claro, eso ya es a lo mejor porque han conocido la música y les ha gustado, es una música maravillosa.

Pero hubo L.Ps que se ponían que no se llegaron a editar en España hasta mucho más tarde

La colección de Ángel se vendió, fue una pena porque poco después de morir Ángel, yo creo que fue un par de años después, pues en el foro entró su hijo, bueno Ángel Álvarez no se llamaba Álvarez ¿eh?, se llamaba Gutiérrez Álvarez, bueno pues apareció, yo a su hijo le conocía porque mi padre que era profesor de matemáticas. Mi padre dio clase a uno de los hijos de Ángel Álvarez, yo no lo sabía, pero claro, Ángel Álvarez y este se llamaba Gutiérrez, un día se enteró mi padre y dijo, “No, si va por el aeropuerto y la gente naturalmente no le llama Álvarez, le llama Guti”, bueno pues Ángel hijo entró un día en el foro este y dijo que pensando en su madre que quería vender la colección, ¡una colección...! ¡Una cosa!

¡Menuda colección!

Claro, el problema..., ¿sabes cuál es el problema?, dónde se tiene y cómo se gestiona, yo ni me lo planteé porque yo vivo en Bilbao, mira yo las cosas que no, que son imposibles, yo soy de ciencias y chica, las cosas que no comprendo no, pero hubo gente aquí que fue, estuvieron con Charlie, por lo visto faltaba algún disco, enséñame tal disco, enséñame tal otro, no pues este no debe estar porque... bueno, yo estoy seguro que estaban todos o casi todos y al final pues nos dijeron que se había vendido.

Pero ¿a un particular?

Sí, sí sí, intentamos saber a quién y bueno debió haber un compromiso de no decir a quién pero debió ser alguien no relacionado con la música, cosa que me da una pena tremenda, porque dijeron que se quería hacer un museo, si querían hacer un museo a mí me hubiera gustado ir, es que yo además, yo con esos discos es que durante meses he convivido, claro yo cuando entraba en la oficina, alguna vez, domingo por la tarde, y yo que en aquella época no tenía novia y cosas de esas y tal, mi diversión era ir a hacer alguna cosa, algún trabajito, a lo mejor me iba a la calle mayor a *Caravana*, yo tenía mi llave y tal oye y yo ¡eso de ver los discos que estaban allí! ponías un disco, era una auténtica maravilla ¡Uff!

Un tesoro a su alcance

Claro, es como si a alguien le dan la llave del museo del Prado y no voy a decir manosearlo porque no se puede pero casi casi ¿no?, una cosa, es una locura, si aquello fue una cosa que es muy difícil de comprender.

Si has hablado con todos estos te habrán contado casi todas las cosas y mucho mejor que yo.

No porque es otro punto de vista

Tomás Martín Blanco me acuerdo cuando empezó con el Gran Musical y efectivamente se llevó a Rafael Revert. Estos chicos pues se han dedicado a lo que su profesión les ha dado. Wenceslao tiene un programa ahora que se llama *El Museo del Disco* Manolo Fernández es otro que colaboró con Ángel, tiene un programa muy bueno se llama *Toma 1* en Radio Nacional, bueno pues ha estado ese, ha tenido programas Álvaro Feito, hay uno que es muy amigo mío y que ha tenido el mejor programa vaquero que ha habido nunca que se llama Luis Cuevas, muy amigo mío, intimísimo.

Cree que están influenciados por Ángel Álvarez?

Yo creo que se habían hecho auténticos maestros, mira por ejemplo Luis Cuevas es uno de los que escribe de música vaquera en el wiki este caravaneros, bueno el otro día escribió un artículo, son unos artículos que aparte de ser buenos tienen una intensidad..., y le digo jolín Luis no me extraña que escribas tan poco porque es que hay que leerlos 10 veces para enterarte de algo porque, claro, el tío sabe muchísimo, escribía sobre una cantante que ha muerto recientemente a la que él conoció en Nashville y la entrevistó y con unas fotos y no sé qué y tal y bueno ya te digo gente sucesora de Ángel, continuadora muchísimo.

El grupo este que se ha creado de Caravaneros cuando nos reunimos las comidas, nosotros vamos a tener una comida, como tú y yo estamos ahora, estamos hablando de música, y hablamos de series doradas y de las épocas y ...nosotros somos de infantería, no vamos más allá. Charlie que es la única estrella.

En *Caravana* tenemos unas insignias en forma de carreta y yo cuando hay una comida y tal, yo tengo mi carreta de plata y me la pongo y tenemos muchísimos porque hicimos una reedición para gente que quería y tal, bueno pues Charlie es de los pocos que tienen la carreta de oro, la que era de Ángel. Ángel se la dejó, dijo “Esta carreta para Charlie”, bueno ya te digo, todos los demás pues sí, sí han sido gente importante, todos somos importantes, pero nadie es imprescindible.

¿Qué significó para usted individualmente en su vida ese programa? ¿se siente identificado con la música?

Yo sí desde luego, para mí, para mí es que no se, para mí era una parte de mi vida, bueno fue, por eso nadie se extrañó de que me casara con quien me casé y que la conociera donde la conocí.

¿Conoció a su mujer en Caravana?

Sí, sí, sí, sí, ella era de *Caravana*, bueno, ella era de *Caravana*, ella no era muy forofa, ella era. Mi cuñado, uno de sus hermanos era por el que vino ella, ninguno de los dos son excesivamente forofos pero sí bastante aficionados a la música y ella hombre, le gustaba la música, la verdad pero vamos, quiero decirte que yo la conocí por eso, actualmente mi casa es, bueno mi hijo, mi hijo es cantante y compositor, mi hijo tiene su profesión porque naturalmente de la música no es fácil vivir, mi hijo hizo

su carrera de empresariales y tiene su trabajo y tal pero vamos él tiene su grupo y toca y compone y graba y todo eso.

¿Qué música hace?

Hace música rock, lo que más me gusta de él es cuando toca un rock más sencillo, a veces se va mucho a la psicodelia y es un aficionado de primerísima.

Porque usted tendrá una discografía estupenda

Claro él digamos lo ha vivido en mi casa. Un grupo que se llamaba Tulsa estuvieron nominados al Grammy Latino, tocando mi hijo, hubo un año que tuvieron una gira por Estados Unidos, fueron a Austin y luego fueron a Nueva York.

Entonces la música para usted sigue significando muchísimo

Sí, pero yo creo que para mucha gente.

¿Y a nivel colectivo?

Mira, nosotros los que nos reunimos, mira por ejemplo hay uno que es un poco el culpable de que tengamos el cien por cien de las series doradas porque es que ha habido algunos que eran imposibles, pero hay uno que es un coleccionista que debe tener, pues no sé, pues a lo mejor 15.000 LPs, o sea es alguien que voy a decir, que dice que su mujer ya lo ha echado de casa varias veces porque debe ser horrible, debe ser una cosa tremenda. Hay un grupo de gente aquí en Madrid, son 8 personas que se dedican a hacerse discos ellos, tienen un sistema con el cual cogen el vinilo, lo recuperan, lo graban en muy alta grabación y luego lo pasan a CD también de alta definición y luego se hacen unas carátulas que son una auténtica maravilla.

¿Se hacen su propia edición de discos?

Sí, sí, bueno y a nosotros en las comidas de *Caravana* nos obsequian, con unas colecciones de discos, los nº 1 de *Caravana* y ya este año nos van a dar la 8ª edición, o sea ¡una maravilla!, empezamos por el 60, por el Greenfields que fue el primer nº 1 y yo creo que este año ya nos van a dar del 66-67, o sea hemos recorrido ya..., ¡joye, en *Caravana* hay muchísima gente que la música es fundamental para ellos!

¿Para toda la vida, cala para siempre?

Sí, sí, sí, sí, sí, la música es..., y eso sí que... efectivamente, eso sí que no lo ves en otro tipo de programas o lo que sea a la gente le gusta una cosa pero no.

¿Esa fidelidad? ¿Cree que era también porque era algo de entendidos, no comercial?

Claro, y además en nosotros lo que creaba también era un reto, porque claro, cuando tú estás oyendo cosas que te gustan mucho y que no puedes conseguir te entra el ansia de tener, entonces yo me acuerdo, fíjate, con una canción, te voy a poner un ejemplo tontísimo, el famoso “Martillo” de Trini López, bueno, ahora nos reímos del martillo de Trini López, pero cuando lo pusieron nos pareció a todos la pera, era nº 1 en todo el mundo, bueno pues lo había sacado en Estados Unidos la casa Reprise, que es la que era dueño Frank Sinatra, claro pues Reprise no tenía representación en

España y mis padres que tenían unos primos en París e iban con mucha frecuencia, les dije que a ver si me lo encontraban en París, bueno, ¡El día que apareció mi padre con mi martillo de Trini López!, claro son bobadas.

Mira, un amigo mío, amigo de casa, sus familias y le habían suspendido y era un niño de mucho dinero, pero es que en aquella época, te hablo del año 61 se iba a Inglaterra a estudiar y cosas de esas, bueno pues este, como le habían suspendido y tal le dijo mi padre, “José Alfonso, le he dicho a tu padre que te vas a Inglaterra con una condición, cuando vuelvas de Inglaterra el 1 de Agosto te vienes a mi casa a Vera y estás con nosotros, yo te doy clase para que te examines en Septiembre”, y se vino el tío con unos 20 discos de los que estaban en *Caravana* en aquella época, mira ¡Yo tenía los ojos así!, ¡Me pasé bizco todo el verano! Todavía me acuerdo, me regaló alguno y es que era una cosa ya te digo, es que era ¡pues bueno! Como los aficionados a los coches cuando se compran ese modelo que no hay forma de...

Porque imagino que algunos se podían encontrar en *El Corte Inglés* pero no todos

Eso es, eso es. No sé, una cosa, no sé.

¿Y a nivel colectivo existía también esa fascinación?

Sí, sí.

Como era el hecho de conocer a otras personas que tenían los mismos gustos ¿Había distinción entre los Caravaneros y los oyentes de otros programas?

Hombre, tú fíjate lo difícil que es que 50 años después se reúna mucha gente, fíjate qué, difícil es eso, es que es una cosa..., y además la gente se le ve que va muy entusiasmada. Hombre, lo que ocurre es que bueno, luego efectivamente hay gente que a lo mejor va una vez y dice bueno pues sí, en realidad lo único que he observado es nostalgia, bueno pues sí, con todas estas cosas pues efectivamente. Hombre, qué duda cabe que hay mucho de eso, el tiempo pasado, el recuerdo y tal, sí pero es que es una cosa que para mí sigue vivo, para mí sigue vivo. Si tú vieras la cantidad de veces que estoy yo a lo mejor con el ordenador o lo que sea y estoy oyendo mis series doradas o lo que sea, o las de ahora, porque ahora también de repente me dicen hay un disco muy bueno, oye pues a ver si lo consigo, o me han regalado a lo mejor, cada vez que veo a algún amigo mío de estos a lo mejor me regala algún discos de estos que ha grabado o lo que sea, como este Luis Cuevas que tiene mucha música vaquera. Sabes lo que pasa, yo me marché a Bilbao el año 68, me casé y en esos primeros 5 años de música nada, lo primero porque en Bilbao no había ningún ambiente musical.

¿Había mucha diferencia con respecto a Madrid?

Terrible, tremenda y luego ya fíjate el año, yo creo que fue ya el 77 cuando mi hija mayor tenía ya 7 años, pues empecé a oír alguna cosa en la radio que me pareció interesante y había un locutor que se llamaba Rafael Abicuoru, que se notaba que había sido un Caravanero, aunque yo no le conocía, luego me han dicho, sí sí, ¿no le conoces? Pues yo si le veo no le conozco, pero vamos y ponía cosas de *Caravana* y entonces empecé a oír y empecé otra vez a recuperar y con ese motivo me empecé a

poner al día en la música de entonces y empecé otra vez a comprar discos, pero yo te diría que entre el 70 y el 75 a lo mejor no me compré ningún disco. Empezamos a viajar cuando mi hija mayor tenía 7 años, viajamos a Inglaterra, a Estados Unidos y tal y ahí fue cuando empecé a comprar gran cantidad de discos. Compré CD que sustituían a esos vinilos que ya tenía machacados, porque claro esos vinilos, lo que teníamos entonces..., no teníamos tocadiscos, teníamos apisonadoras, fíjate, uno que saltaba me acuerdo que le poníamos en la cabeza una moneda encima, fíjate que burrada.

¿Había muchos EP entonces?

Claro, yo tengo EP cantidad...

Lo que dice Pablo Herrero que tiene razón, el oído es analógico, no digital, entonces claro, tú realmente, cómo suena mejor, en vinilo, ahora claro, tienes que tener un vinilo inmaculado, de limpieza, tú imagínate.

¿En la memoria colectiva cree que es muy importante la música?

Sí, sí. Lo de la memoria es una cosa muy curiosa, cuando nos reunimos todos mi mujer se mete mucho conmigo porque yo siempre presumo, me dice, “Sí, tú luego me dices que se te olvida esto y aquello y tal”, pero tengo una memoria musical, no se lo digas a nadie pero, impresionante. Mira yo por ejemplo soy un auténtico experto en que me pongas un disco y te digo si es la grabación original o no, porque ha habido muchos engaños ¿eh?

Sí, editaban cosas que eran parecidas pero no eran el original, muchas versiones ¿verdad?

Claro, mira, Ángel Álvarez, de la mano de Manolo Fernández que estaba con él en aquella época editó una colección de dos discos que se llama *Vuelo 605*, uno rojo y uno azul, que empieza con la voz de Ángel Álvarez presentando, bueno pues ¿querrás creer que el la colección de vuelo 605 hay tres que son más falsos que una moneda de tres Euros? No son, son o de otra toma, o de otra época que lo ha grabado con motivo, es que ha habido muchos casos. Te voy a poner un ejemplo, el famoso Paul Anka. Paul Anka graba en una grabadora que se llama ABC Paramount, bueno, el año 62 le ficha RCA y ¿qué es lo primero que le pide RCA? que le grabe todos los discos de la ABC Paramount, entonces este pardillo que soy yo, va una vez a Inglaterra y tenía muchas cosas de Paul Anka, pero dije, hombre quiero comprarme un disco, un grandes éxitos de verdad, si es posible, doble triple o lo que sea, y lo vi y me quedé tan contento y al llegar a casa pues me di cuenta de que eran las regrabaciones, y a mí eso no me gusta, yo soy en eso muy purista ¿comprendes?, bueno, pues hay mucha gente que no lo distingue y se mete conmigo. Tengo esa suerte, tengo una memoria auditiva muy importante, en eso si que, te aseguro que en eso no me gana nadie, porque también te digo una cosa, en *Caravana* habrá habido gente que lo haya oído con interés, con tanto interés como el mío, pero con más ninguno, te lo aseguro, vamos eso, Charlie por ejemplo te lo podría decir, si ha habido un auténtico interés, total, total, total, yo ¿por qué? Pues no sé, chica, no lo sé. Yo no me he enamorado más que de dos personas, de *Caravana* y de mi mujer, es la verdad, y además primero de *Caravana*, él llegó primero.

Como fue ¿empezó a escuchar otros programas como Discomanía y después llegó *Caravana*?

Mi padre era profesor de matemáticas, daba clases en varios colegios y además daba sus clases particulares, pues en verano, los niños digamos ricos a los que se podía dar clases particulares se iban de vacaciones, entonces mi padre no podía dar clases ni particulares ni normales en verano, ¿qué inventó?, pues de repente un año, un aristócrata al que le daba clase le dijo “Don Carlos ¿Por qué no se viene conmigo a San Sebastián y le da clase a mi hijo?” Y nos fuimos todos a San Sebastián, eso el primer año y luego pasó lo mismo en Deba. Mi padre iba a Deba, a trabajar 3 meses y nosotros íbamos a veranear 3 meses, claro, yo era el beneficiario. Y con ese motivo, en Deba había un ambiente, no te voy a decir muy elegante pero sí muy burgués, hombre hasta el punto que te puedo decir que mis amigos de mi pandilla y tal, con 18 años tenían coche en aquella época, eso vamos, yo me saqué el carnet con 21 y me dejó mi padre el coche, pero bueno. En aquella época, que era la época de los guateques, esta gente estaba muy relacionada, salía mucho al extranjero y tal, oye tenían una música buenísima, que yo no sabía de dónde lo sacaban, yo escuché a los Platters, Los Diamonds, por supuesto Elvis, Paul Anka, Los Everly Brothers, bueno yo conocía a mucha gente y sí tenía un poco, digamos el gusto, ya tenía una cierta educación musical y bueno, el buen gusto o se tiene o no se tiene, como todo en esta vida y yo siempre, creo que los de *Caravana* buen gusto sí hemos tenido. Bueno, y entonces el año 60, cuando ya había empezado *Caravana*, uno de mis amigos, fíjate si eran burguesitos y tal que se pasaban dos meses y los dos meses de Hotel, el padre se quedaba aquí en Madrid trabajando y la madre y los dos hijos en un hotel ahí en Deba, en el mejor hotel de Deba, bueno pues me dijo, “Oye, vente a mi habitación, tengo unos discos” y tenía un tocadiscos de estos de pilas, ¡en aquella época! me puso algunos discos de estos de *Caravana* y me contó que es que había un programa que había empezado que se llamaba *Caravana Musical* y ahí quedó la cosa. Yo volví aquí hacia el 15 de septiembre y lo primero que hice fue poner La Voz de Madrid y ahí yo creo que fui el primero, y ya los demás. Hombre yo viví, he contado a la gente cosas que no se acuerdan, por ejemplo, cuando se murió un cantante vaquero muy famoso que se llamaba Johnny Horton, pues cuando se murió Johnny Horton yo me acuerdo, pues nada, lo único que hacía era oírlo, pero a Ángel le gustaba muchísimo y le impresionó mucho, entonces fue a la embajada de Estados Unidos y preguntó por Johnny Horton y no sabían quién era ese señor, en la embajada, y ya por fin consiguió, alguien le contó que había pasado y le hizo un programa especial, en fin cosas de estas que me acuerdo así de *Caravana* de aquella época. Yo ya no lo dejé de oír, bueno lo dejaba de oír cuando me iba a Deba. En Deba alguna vez, fíjate, alguna vez por las noches, cuando ponían la *Caravana* por las noches lo oía y a veces conseguíamos incluso oírlo notablemente, pero es que, cuando se oye muy mal. Eso siempre tenía yo ahí un vacío digamos en los meses de verano, hombre, que normalmente lo recuperaba porque como los discos están siempre en lista constante bastantes semanas, lo único, me perdí algo, pero vamos. Ha habido alguno, algún serie dorada que he dicho, este no lo recuerdo, sí, pero muchos tampoco los recuerdas porque es que claro, cuando a partir del 65 o así que se puso

una lista de 100 éxitos, porque claro, no daba tiempo a ponerlos todos, entonces hubo algunos que incluso llegaron a series doradas y se ponían muy poco. Y luego una discusión que yo tengo con la gente también, que la gente no tiene ni idea, imagínate, Tonight, el de West Side Story y te pone 5 actores, y te dicen es que los 5 son series doradas y yo digo, pues mira no, en *Caravana* se ponía uno, el otro pues se ha puesto alguna vez, lo ponía alguna vez, pero hombre, yo para mí, aunque se ponga alguna lista de series doradas y pones la 5 versiones hay que considerar que hay una, hay gente que dice que no, bueno pues hombre, pues dirás tú que no, yo te digo que desde mi punto de vista..

Sí la que radiaban era una y sería esa ¿no?

Claro, claro. Pues no se ahora..., “Light my Fire” de Los Doors, duraba como 6 minutos me parece, bueno, que pasaba, que una canción de 6 minutos en un programa que tiene a lo mejor media hora pues es muy problemático, entonces en Estados Unidos mismo inventaron una segunda versión que sacaron en single que dura 3 y pico, pero en *Caravana* se ponía la grande siempre. Yo siempre he dicho, la que es es la que es, la original. Más que la original en series doradas, siempre digo, la que se ponía en *Caravana*, generalmente era la original pero bueno, hay discos que se ha puesto en *Caravana* el disco Americano cuando realmente a lo mejor es inglés.

Pero no hay mucha diferencia ¿no?

Sí, pero hay mucha discusión sobre eso con los puristas ¿sabes? No sé, “Satisfaction”, efectivamente se grabó en Estados Unidos, yo tenía un amigo que estaba trabajando en Inglaterra y fue a un concierto de los Stones y dice que se puso muy cerca él y también algunos amigos que lo conocían y al final del concierto cuando no lo habían tocado empezaron a gritarle *I can't get no Satisfaction* y la gente les miraba y se pusieron a cantarlo, no lo conocían en Inglaterra, y había un grupo, los Herman's Hermits que tenían sus discos ingleses y sus discos americanos, oye y había discos que no los editaban más que en un sitio.

¿Con canciones distintas?

Sí, sí y entonces resulta que luego se reeditaban porque aparecían en el L.P. pero no se habían editado como Single.

¿Y al llegar a España a veces sería otra distinta?

También, también, Yo para eso soy, me dicen que soy fundamentalista, pero ahora llamamos fundamentalistas a todos los de *Caravana*.

¿Sienten la música como propia?

Mira, el año 65, 66, se conoce que por *El Corte Inglés*, pues Ángel le debieron meter el rollo de que había que poner música española y Ángel disimulaba, él a los Relámpagos sí los ponía, también hubo un grupo que nació en *Caravana*, Nuestro Pequeño Mundo, bueno Nuestro Pequeño Mundo, la que llaman Pat que en realidad se llama Pili Alonso Triviño era muy amiga mía de *Caravana*, nos sentábamos al lado, y fíjate una vez en una fiesta que hubo de *Caravana*, estábamos en plena fiesta alguien tenía una guitarra por ahí y me puse yo a cantar el “Cast you fate to the wind” a mi manera,

a cantar a mi manera y tocar la guitarra a mi manera y me dijo Pili, “Jo, Alfredo podrías tú tocar la guitarra y yo cantaba y yo le dije, Pili, hija mía yo no estoy ni para cantar ni para tocar” y luego mira, luego está en Nuestro Pequeño Mundo. En esa época empezaron a hacer un *Hit Parade* Español que aparecía en las hojitas y tal, pero mira, a nosotros no nos gustaba, sinceramente, y había algún grupo de estos que tocaba que la gente incluso..., menos mal que Ángel se ponía serio pero hubiéramos sido hasta groseros, porque es que claro, la gente también es la monda, que quieren ¿que venga a tocar Bob Dylan? hombre, pues no. Había un grupo que se llamaban Los Pasos, bueno pues los Pasos, uno de ellos era hijo del jefe del relaciones públicas de *El Corte Inglés*, imagínate *El Corte Inglés* patrocinador de *Caravana*, un tal Torres, ni que decir tiene que tocaba mucho en *Caravana*, yo siempre decía, “¡Jolín, el amigo Torres!”, pero bueno, tenían sus canciones. Otros que nacieron también en *Caravana*, Almas Humildes esos también, pero en general en *Caravana* éramos muy clasistas en ese sentido, éramos muy anglófilos.

Y más americanos que ingleses ¿verdad?

Sí, sí. Bueno, fíjate, de mis viajes o de mis amigos en Inglaterra, yo he tenido así dos anécdotas en *Caravana* que fueron muy curiosas, una de ellas es, fue un amigo mío a Inglaterra y me trajo un disco, se llamaba “I remember you” de un tal Frank Ifield, yo no lo conocía y ese disco decían en Inglaterra que iba a pegar mucho, lo llevé yo a *Caravana*, lo compraron, lo pusieron, fue número 1º, fue número 1º en Inglaterra y fue número 1º en Estados Unidos, es casualidad, no es mérito mío porque me lo regalaron, pero vamos, yo lo llevé a *Caravana*. Otro disco también, que ese disco sí que es más conocido, yo en aquella época, para practicar el inglés me escribía con una americana y la americana esta una vez me dijo que sí le gustaría tener algún disco de flamenco, yo de flamenco no tengo la menor idea, pero vamos, me informé un poco, cogí un par de discos se los metí en un cartón de estos y se los mandé y al cabo de dos meses me llegan dos discos americanos, 2 Singles y uno de ellos, no los conocía de nada y uno de ellos era un disco que tocaba un grupo que se llamaban los Byrds y el disco se llamaba “Mr Tambourine Man”, desconocido en España y todavía en Estados Unidos. Es que es verdad que en Estados Unidos, los discos a veces antes de entrar en las listas nacionales estaban en las de los estados, entonces esta me los mandaba de California y se conoce que estaba en California, pues fíjate, ese lo llevé también a *Caravana*, y dije fíjate que disco, entonces no sabíamos que era de Bob Dylan ni siquiera, no teníamos ni idea.

Ángel en una entrevista habla de Dylan, dice, llegamos ahí a la oficina y nos pusimos a buscar a Dylan y dice ahí estaban todos, estaba Salaverri, estaba Revert y estaba no sé qué y estaba no sé cuántos, estaba Feito estaba quien quería, era mentira, porque se lo estaba inventando, dicen, “Ángel, querido si no le hicimos ni caso, si llegó el disco el “Blowin in the wind” de Bob Dylan y lo guardamos en el archivo”, no tiene nada de particular, se te pueden escapar discos, llegó el “Blowin in the wind” y ¿sabes por qué supimos que era Bob Dylan y sacamos el disco que teníamos guardado? porque fue número 1º por Peter Paul and Mary, estuvo en Estados Unidos, lo puso Ángel, se puso, “¡Ay va! Pero

si es de Bob Dylan” y entonces se sacó el de Bob Dylan y claro, todo el mundo cantando “Blowin in the wind”, que por cierto fue una canción que le cantaron a Ángel el día de su funeral, una soprano. Ahí no pude estar yo, yo el día del funeral de Ángel fue en 2004, volvía de Lanzarote, y era la feliz época en la que te daban todavía un periódico en el vuelo, antes de que te dejaran de dar hasta la hora, pues me dieron, El Mundo que no es un periódico precisamente de esquelas y me encontré la esquela de Ángel, bueno, que ya sabía que había muerto, había muerto 15 días antes, hablaban del funeral y era ese día. Ese día estaba yo volando de Lanzarote a Bilbao, claro, luego me contaron y tal y por lo visto cantaron el “Blowin in the wind” , fue muy emotivo. Y ahí se reunieron también. Yo creo que Ángel, fíjate, nos ha vuelto a galvanizar un poco a raíz de su muerte.

Ángel, a partir del año 72 calculo yo, el agujero negro para mí empieza cuando vivo en Bilbao y me caso, ya ahí, tuve alguna relación, me mandaban algún boletín, alguna cosa, algún premio que tuvo Ángel, me enteré por la Radio o la televisión y le mandé una carta, le felicité, él no contestaba porque era más vago que ¡Puff!, vaguísimo pero sé que lo agradecía porque luego cuando lo he visto me lo ha dicho, y casualmente pues cambiaron de oficina y dejaron la que teníamos habitualmente en la calle Mayor y cogieron una en la calle López de Hoyos que estaba a cien metros de la casa donde yo nací y donde vivían mis padres, donde iba yo cuando venía a Madrid. Recuerdo por ejemplo una vez que mi mujer y yo nos íbamos a Nueva York, y me lo encontré casualmente la víspera, nos dimos un abrazo y tal, digo, “Ángel, qué casualidad, fíjate mañana me voy a Nueva York” ¡Se le pusieron los ojos así! porque él ya no volaba, “Dónde vas, ¿Irás con Iberia no?”, “Sí claro”, iba con Iberia pero bueno, de casualidad. Luego le he visto varias veces, fui alguna vez por la oficina, Yo creo que nos ha unido mucho después de muerto, muchísimo

Porque además estuvo haciendo el Vuelo hasta el último momento en su casa

Sí, mira, la última *Caravana* fue en el año 83, yo la he conocido casualmente porque me la encontré en Internet y la grabé, tengo la última *Caravana* entera, además lo dice él, “*Caravana*, que empezó un día primaveral de Abril de 1960 y hoy 27 de Febrero del 83 os estoy ofreciendo mi última *Caravana*, pero bien que os digo que no será la última porque *Caravana* estará siempre” Y la grabé primero y luego la encontré muy bien tal y la tengo entera, eso fue en radio..., la que sustituyó a La Voz de Madrid, Radio Cadena Española y el Vuelo se siguió haciendo, lo que pasa es que ya pasó a M80 que dependía de la SER. Pero sabes lo que pasa, que el *Vuelo*.., yo oía el *Vuelo* con mucha frecuencia, ya no era hit parade, era una cosa normalmente monográfica, a lo mejor iba en el coche oyendo el *Vuelo*, a lo mejor lo ponían a las 8 y media de la tarde, a las 9 de la noche o algo así, lo mismo te podía tocar Bon Jovi , que te tocaba Paco de Lucía que tal, era monográfico y además no especialmente muy *Caravanero* digamos.

¿Un estilo distinto?

Y de vez en cuando decía, hoy lo dedico a la colección series doradas y de ahí tengo grabado varios que eso sí que para mí es, fíjate, en navidad hice una copia de uno que tengo yo del 60-61 y se lo

regalé a unos con los que comí y se le pusieron así los ojos, claro, naturalmente grabado con la voz de Ángel Álvarez y además con erratas de Charlie y de Ángel, diciendo alguna cosa que no es verdad. Porque claro, al cabo del tiempo como tenemos internet sabemos muchas cosas que no sabíamos. No te imaginas lo que es el mundo de hoy con el mundo de antes. Claro los de *Caravana* antes éramos casi unos sabios, entonces claro, hoy día el más tonto es mucho más sabio. Pero bueno, tampoco la wikipedia es dogma de fe, por ejemplo con la fecha de nacimiento de Ángel Álvarez no se pone de acuerdo nadie, fíjate, creo que la última vez creo que no la han puesto, ha habido quien ha dicho que murió con 87 y quien ha dicho que murió con 81, yo creo que murió con 83 pero bueno, es igual, la verdad es que da lo mismo, pero además yo cuando le conocí, la primera vez que hablé con él a solas y despacio yo debía tener, pues, 20 años quizá, por ahí y él me dijo que tenía 41, si él nació en el 21 como yo pienso, sí, eso es, eso es, seguro porque él no se quitaba, Ángel no era..

Entonces él estaba haciendo un programa para jóvenes pero él no era tan joven

Claro, mira, eso es lo que tiene la radio, por eso te digo que él en televisión, mira, tú habrás oído, conocerás a Luis del Olmo, para mí Luis del Olmo como figura de la radio es un fenómeno, sin embargo a mí no me ha gustado mucho en televisión, pues a Ángel le pasaba un poco eso, pero vamos era una figura.

¿Cree que está suficientemente reconocida su labor?

Bueno mira, en facebook, el otro día me hizo mucha gracia, porque no sé quien dijo, me tenéis que decir cuál es la figura musical de los fallecidos, me parece que dijo compositores, españoles del s. XX, fíjate si pueden decir cosas, pues hubo uno que dijo Ángel Álvarez, estaba la gente razonable poniendo cosas razonables y bueno.

¿Estando en Ramiro de Maeztu fue a alguna actuación Festival o Revista Hablada?

Sí, sí, yo en el Ramiro he estudiado los 7 años de Bachillerato y 1 de preparatoria, 8 años. Me gustó cuando una vez, vinimos aquí unas navidades y en la cena uno de mis hermanos dijo, podemos ir a un Pub que es de los Pekenikes y que a veces tocan. Llegamos allí y estaba que no se podía dar un paso, dije, *no hay mesa, bueno vámonos*, somos 5 hermanos, estábamos 10 y en ese momento mira qué casualidad aparece Lucas, me ve me da un abrazo y me dice, “¿Cuántas mesas necesitas?” ¡Qué alegría me dió después de 30 o 40 años! Encontrarme a un compañero de clase, me hizo una ilusión tremenda. Da la casualidad de que los Pekenikes eran, Lucas, el guitarra que era de mi clase, el saxo que murió, Alfonso que componía, era un ginecólogo que vivía en Estados Unidos, ese era del curso anterior y había otro, que yo no le conocía, es que el Ramiro era bastante grande. Yo además como he estado tantos años y mis hermanos..., vamos decir Niharra en el Ramiro, alguien que tenga más de 60 años es que lo sabe todo el mundo. El Ramiro en aquella época era masculino y efectivamente había mucha afición musical.

Claro, se celebraban muchos Festivales ¿verdad?

Claro, el tener el salón de actos aquel tan bueno era muy importante. Yo he tenido profesores de

música buenísimos, yo cuando he tenido al profesor Antón García Abril, el tío componía con nosotros, todavía me acuerdo de una cancioncilla que empezó a componer con nosotros, todavía te la se tararear, la tocaba el tío con el piano y tal. El Ramiro es otro de mis amores, es una de esas suertes que se tienen.

¿El impacto de *Caravana* en el público juvenil fue muy grande?

Muy grande, pero bueno yo simplemente por el hecho de que en este momento 50 personas se vayan a reunir dentro de 2 meses para celebrar que *Caravana* se hizo hace 57 años, hombre, hombre, yo creo que..., y además mucha gente de un cierto nivel, porque casi todos éramos estudiantes, no hace falta ser un sabio pero, sin que sea en sentido peyorativo, no era de porteras vamos.

Que no era música comercial

Exactamente, no era populachera, era una música hasta cierto punto culta aunque fuera minoritaria, no llegábamos a la intelectualidad del jazz y tal pero bueno. A Ángel, por ejemplo le gustaba mucho la música instrumental, que además por cierto, estaba muy de moda en Estados Unidos también, y nos lo ha contagiado mucho, sin embargo no recuerdo yo que fuera muy de jazz Ángel, te ponía cosas cuando el jazz traspasaba a la música popular si no, no.

El folk, el country sí ¿verdad?

Sí, el country cuentan que Ángel al principio, cuando empezó a ir a Estado Unidos, era la época que a lo mejor Iberia recibía aviones, e iban a hacer la pruebas, esto normalmente en la Costa Oeste, entonces allí asistía a conciertos que hacían con carretas cerradas y no sé qué, bueno, cuentan que por eso se llama *Caravana*, yo no me lo creo, porque yo en mi estancia en la oficina de *Caravana* en mis tarde allí pues he visto de todo y una vez vi un documento que tenía por ahí guardado Ángel, entre los discos, no era ningún secreto, “Documento que presenta Ángel Gutiérrez Álvarez para hacer un programa que se llamará Vagón musical de La Voz de Madrid, Vagón musical”, y luego lo cambió por *Caravana Musical*, pero quiero decirte que todo eso de las carretas y tal a lo mejor, sí pero no, yo creo que en principio lo que quería hacer Ángel es traer una música que decía, “Oye, es que yo llego allí y oigo una música que es formidable y aquí siguen todavía...” y eso es lo que yo creo que le impulsó a Ángel y luego se dio cuenta de que en la juventud pues tuvo gancho y la gente se apuntó y se entusiasmó.

Sí porque los que escuchaban el programa eran casi todos jovencitos ¿no?

Bueno, mira, Ángel tenía una especie de slogan que lo ponía Charlie en los concurso, presentaba y decía, “Esto es *Caravana* de Ángel Álvarez, *Caravana* es un homenaje musical que hace a nuestra juventud *El Corte Inglés*, a nuestra juventud” o sea que bueno, efectivamente era música joven, música distinta, música joven, eso es lo que, Ángel lo que más comentaba era eso, “*la música distinta, la música joven*”, siempre. Siempre iba dirigido un poco a eso, dirigido un poco a la innovación. Por ejemplo ubo una época en que le dio, dice él que de sus viajes que hacía de Nueva York a Madrid toda la noche, claro, el radiotelegrafista tenía que ir toda la noche despierto y con sus cascos y miraba a las

estrellas y tal y dijo, “Oye, por qué no hago una serie dedicada a estrellas y van a ser unos discos que voy a elegir yo de los que no sean muy conocidos pero que crea que son buenos y les voy a poner el nombre de una estrella”, y así empezó, la primera le llamó Antares, la segunda Betelgeuse, empezó con el orden alfabético, la tercera Castor, la cuarta Deneb, y así fue, y fueron buenísimos, yo me acuerdo de Betelgeuse que era una canción que no conocía ni su padre, una canción que se llamaba “My world fell down” de un grupo que se llamaba Sagittarius, bueno pues es una canción que luego en internet nos hemos enterado de algunas cosas que nos hemos quedado..., cuando yo se lo conté a la gente se quedaron locos, yo, no es que sea muy listo es que lo leí en un disco que compré en Estados Unidos ¿Quiénes eran los Sagittarius? Pues eran unos músicos prefabricados en estudio casi y quién era el cantante, pues un tío que actuaba casi, casi sin permiso, un tal Glen Campbell, ¡jolin Glen Campbell!, pero luego uno de ellos era uno de los Beach Boys, claro por eso son tan buenos, pero el eso no lo sabía Ángel tampoco, ¿comprendes?,

¿El gusto ya está hecho y aunque no sabes quién es captas la calidad?

Lo sabes, mira yo fíjate, estaba en Alemania mirando por ahí discos y de repente veo un disco de Simon y Garfunkel, bueno no tiene nada de particular, pero se llamaba Simon y Garfunkel early, hombre, los inicios, yo sabía que antes se habían llamado Tom y Jerry, eso sí lo sabía, pero de repente dice, anda este se llama Tico y los Triumphs y hay una canción que se llama “Motorshakell”, que es serie dorada, yo no sabía que el líder era Paul Simon y eso lo supe yo en Alemania, se lo conté yo a la gente, *que no es verdad*, y claro, internet sí lo dice, pero lo dice buscándolo ¿eh?

¿Y al resto de sus hermanos también les gustaba *Caravana*?

Sí pero el Caravanero soy yo, pero en mi casa la música era muy importante. En mi casa le pedimos a mi padre que nos comprara por reyes un tocadiscos en el año 58, me acuerdo.

¿Su padre nunca se opuso al rock and roll?

No.

10.3. Entrevista a Miguel Ángel Nieto 13 de Enero de 2017

¿Cómo fue su primer contacto con el fenómeno de la Música Juvenil?

Vamos a ver, hay una cosa que está muy clara, la generación que hicimos la transición política en este país, éramos una generación muy inquieta, somos la generación del Price, es decir, tiene un calado mucho más profundo que el hecho de, “Hemos hecho unos programas de música, hemos hecho unos festivales”, no, éramos una generación muy inquieta, una generación que ya no cabía en la España de entonces ni mental ni intelectualmente y entonces nos agarramos a la música como medida de expresión de nuestra disconformidad porque daba la casualidad de que el twist, el rock and roll, esta música que nos llegaba de fuera era una música que molestaba muchísimo al Régimen, de hecho el twist estuvo prohibido en la radio, el rock and roll no llegó a estar prohibido pero sí muy limitado y entonces tomamos la música como una seña de identidad. Era una manera de romper con la sociedad que había en ese momento, de hecho, no fue mi caso, pero hubo muchos chicos, amigos míos y compañeros que se enfrentaron a sus padres a través del rock and roll, porque los padres oían rock and roll en su casa y les parecía que eso era música absolutamente endemoniada y las chicas sobre todo, claro en aquel momento lo de la mujer era ser ciudadana de segunda y que una chica bailase rock and roll o twist o música de la época y saliese con un chico que llevara el pelo un poco largo, era... Tú imagínate que la irrupción de los Beatles en el mundo musical español está considerado como si estuviésemos hablando de la irrupción de la cocaína o de la irrupción de la heroína y entonces a los Beatles los llamaban melenudos, entonces cualquier chico que llevase el pelo un poco largo era un “Beatle” y se llamaba un “Beatle” con desprecio, de forma peyorativa y claro, una madre de la época que iba a tomar el té con sus amigas, o estaba con sus vecinas y le decían, es que nos han dicho que tu hija sale con un “Beatle”, ¡Era una cosa...!. Que es lo que pasa, que el poder adquisitivo que nosotros teníamos en aquella época era prácticamente nulo, los jóvenes no teníamos poder adquisitivo con lo cual comprar discos no era muy habitual entre la gente joven, primero porque no tenías dinero para los discos, segundo porque en las casas no había tocadiscos, no había forma de reproducirlos y tercero porque si tenías tocadiscos y algo de dinero para comprar discos y llegabas a tu casa con un disco de rock and roll, que ya quería decir que pertenecías a una familia con un cierto status social, el padre se movía en círculos de empresarios, en círculos elitistas en este país, pues entonces el llegar a su casa y escuchar un disco de rock and roll era inmediatamente llegar y romperlo.

Entonces la música, primero porque nos gustaba, nuestra música era algo que nosotros pudiéramos haber elegido y que no nos estaba dando el régimen. El régimen nos estaba dando el Frente de Juventudes, una educación absolutamente fascista y nosotros con la música lo que hacíamos era decir, “No, es nuestro, nosotros tenemos esto como una cosa nuestra”. Además de que los Beatles forman hoy parte de la cultura general de cualquier persona, los Beatles en música moderna son unos clásicos, eso y que todo el fenómeno rock viene acompañado de toda una serie de costumbres, es donde aparece la minifalda, el bikini, una serie de cosas totalmente distintas, llevar el pelo más largo,

pues era nuestra manera de decir, “Señores que aquí hay una generación que ya quiere romper con esto que hay aquí, que ya lleva muchos años vigente.” Es la generación que empieza agarrándose a la música y termina haciendo la transición política en este país. El Price cumplió 50 años, yo tenía entonces unos 20 aproximadamente, es decir que yo tengo ahora 73, es decir la edad del rey, la edad que tendría Adolfo Suárez, la edad que tienen los ministros de la transición de cualquier ideología. Éramos esa generación, esa es la importancia que tiene la irrupción del rock and roll en España.

¿El principio de la ruptura?

Claro, es la generación que se agarra a algo totalmente nuevo, distinto y sobre todo que molestaba a las autoridades de la época.

¿Aproximadamente en qué año se iniciaría el fenómeno?

Son los años 60, en España empieza en los años 60. Por ejemplo en mi caso, mi hermano que es Pepe Nieto, era el batería de los Pekenikes. La historia de los Pekenikes empieza, yo estaba en el instituto Ramiro de Maeztu, y yo siempre fui una persona muy inquieta a la que le gustaba organizar cosas. Entonces organizábamos anualmente unos festivales y buscando números para aquello pues apareció un grupo del Ramiro.

¿Qué eran, festivales anuales, de fin de curso?

Sí,

¿Antes incluso del Price verdad?

Sí, claro yo estaba entonces en 5º de Bachillerato. Entonces aparecen allí unos chicos, “Oye que vas a organizar unos festivales y nosotros tenemos un grupo”, se llamaban Los hermanos Sainz y su conjunto, era Lucas Sainz que tocaba la guitarra y Alfonso Sainz que tocaba el saxofón y luego estaba Ignacio Sequeiros que tocaba el contrabajo. Entonces me dijeron, “Falta un batería, si pudiésemos tocar con un batería”. Mi hermano tocaba la batería por pura afición y no tenía grupo así que le dije, “Oye este grupo está buscando un batería” entonces mi hermano fue el primer batería que tuvieron los Pekenikes y ahí nace un grupo de rock and roll. La madrina de estos festivales era Carmen Sevilla, un día la llamaron para hacerle una entrevista en Radio Intercontinental, emisora que hoy no existe, pero era de Serrano Suñer. Entonces había un locutor espléndido de la época, maravilloso, Ángel de Echenique, que invitó a Carmen Sevilla, y ella no sabía qué hacer en un programa cara al público, porque era como se hacían los programas y entonces dijo, “Yo he cantado ya en el instituto con este grupo” y les llamó, “Oye, me acompañaríais en una actuación en Radio Intercontinental”, y ellos encantados de la vida. Ángel de Echenique dijo, “Cómo vamos a presentar a Carmen Sevilla con los hermanos Sainz y su conjunto” y como estos eran uno críos, porque éramos todos unos críos, este dijo, “Os vamos a llamar los Pekenikes” y entonces presentaron, Carmen Sevilla y los Pekenikes fue la primera actuación que hicieron. A través de este grupo nos empezamos a meter en un mundo donde por otro lado había otro grupo que se llamaban los Estudiantes, Los Sonor.. pero solamente actuaban en fiestas de colegios mayores. Hay un colegio mayor que hizo muchísimo por la música

que era el Colegio Mayor San Juan Evangelista, hacía conciertos de jazz, y ahí se hacían festivales de rock and roll que se empezaron a hacer ya después en el Palacio de los Deportes. A mí se me ocurrió que por qué no podíamos tener en España lo del *Olympia* de París o lo del *Paladium* de Londres, que tenían cada 15 días una matinal de rock and roll y entonces llamamos a Arturo Castilla que era el que llevaba el Circo del Price en aquella época. Este era un hombre muy abierto, un hombre que viajaba por todo el mundo, y dijo, “Dejármelo que me lo piense”, y pensarlo para él fue irse a Londres e irse a París, ver cómo eran las matinales del *Paladium* y del *Olympia* y en cuanto llegó a España nos llamó por teléfono y dijo que adelante, “vamos a hacerlo”. Mi hermano empezó siendo el director, pero le dejó de interesar porque él era músico con lo cual yo me hice cargo del Festival y entonces eso fue ya absolutamente rompedor. Estoy hablando del año 61 y entonces ya se institucionalizaron los grupos de rock and roll y los había de rock and roll más duro y más blando y los había incluso que no eran de rock pero eran grupos, Los Sonor por ejemplo lo que hacían era adaptar mucha música moderna italiana. Los Estudiantes era rock and roll puramente duro, Los Relámpagos eran, digamos una, no era una copia, pero eran el mismo estilo que tenían los Shadows con Cliff Richard, aquí era Miguel Ríos y ahí estuvimos dos años hasta que la policía lo prohibió.

¿Por qué lo prohibieron?

Lo prohibieron, tú fíjate si era una protesta juvenil que uno de los causantes de que se prohibieran los festivales de música moderna fue Adolfo Marsillach, el gran progresista.

¿Y por qué?

Porque los progresistas son de pacotilla y este publicó un artículo llamándonos *Rebeldes sin causa*, pero es que Alberto Oliveras con el que yo he trabajado, que era un hombre de izquierdas que vivía en París porque no podía soportar el régimen y todas esas cosas, era un hombre que atacaba sistemáticamente a los Beatles y decía que estaban perjudicando a la juventud española, que la estaban pudriendo y claro la censura en España que era una barbaridad, sobre todo la censura de radio, consideraba que era la corrupción de toda una generación que ya no queríamos cantar el Cara al Sol, ni ser el frente de juventudes.

Claro los valores no tenían nada que ver

No tenían nada que ver, por eso fue la gran ruptura, “Mire usted, lo que usted me da a mí no me interesa, yo quiero mi propia vida” y la música fue la vía de identidad que nosotros elegimos para salirnos de la corriente oficial.

¿Fue muy complicado organizarlo?

Sí, hubo pocos festivales, porque duró hasta el año 62 nada más, hubo dos temporadas, una temporada y media, hubo 12 o 14 festivales. Entonces yo ya me había metido de lleno, yo he tenido siempre vocación de periodista, siempre, yo tenía muy claro que quería ser periodista, pero yo probé la radio y a mí la radio me enganchó, la radio es un medio que si entras bien es como una religión.

¿Cómo fue su experiencia en la radio en sus inicios? ¿Cómo entró en la radio?

Yo entré en la radio cuando nos suspendieron los Festivales de música moderna, entonces yo dije “¿Y ahora qué hago?, yo era muy joven todavía para poder empezar la carrera, yo creo que en los Festivales del Price yo tenía 18 años, tenía mi bachillerato hecho y estaba esperando para poder ingresar en la escuela de periodismo. Entonces dije, “Pues tengo que hacer algo de música, ya me he metido en esto” y entonces me fui, lo que hacíamos la gente de aquella época, me fui con mis ideas de programa a las emisoras. Fui a la voz de Madrid, que ya no existe que era la Red de Emisoras del Movimiento y entonces hablé con el director de programas y el director de programas dijo, “Hombre, un programa musical, maravilloso, estupendo, con las ganas que nosotros tenemos, pues vas a empezar con esto y entonces , pues venga, empiezas el sábado que viene a las 17.00 de la tarde”. Entonces yo empecé un programa musical con la música que nos gustaba y este hombre me llama y me dice, bueno, “Estuve escuchando el programa, muy bien, tú lo hiciste muy bien, pero no es esa la música”, yo quiero este tipo de música, entonces me puso una música en el magnetofón que era una cosa totalmente demencial, era lo que llamaban (eso fracasó), música Dodecafónica.

¿Querían poner la música Dodecafónica en la radio como algo habitual y dirigido a los jóvenes?

Sí, fíjate en un programa que se llamaba *La Nueva Ola musical*, pero eso comprenderás que en la época, a la gente joven.

¿Y a quien se le ocurrió eso?

Eso es para que veas, la REM, como su propio nombre indica pertenecía al régimen puro y duro y entonces querían educar a la gente joven. A mí me querían coger para educar, un programa que educase a la gente joven lo más lejos posible de la “música de vómito” que llamaban ellos, del rock and roll, “la música de las contorsiones antinaturales”. La música y las letras, y eso que las letras estaban en inglés y entonces los censores aquí como eran conscientes de que el inglés se dominaba muy poco en este país, porque la gente joven lo que estudiábamos era francés, pues con las letras no se metían, pero cuando se veía una película de Elvis Presley o las chicas con aquellos vestidos, que no eran cortos, pero tenían can can y al dar la vuelta se les veía por encima de la rodilla y entonces yo según estaba hablando con este hombre le dije, “Perdóneme pero creo que tenemos dos ideas totalmente distintas, a mí esta música, yo no la puedo soportar y yo creo que esto en la radio no tiene ningún sentido, yo no me presto a esto” y me fui. Entonces me fui a Radio España, el director era Melquiades Molina, un hombre genial y me dijo lo mismo, “Oye, pues mira, nosotros teníamos aquí un programa musical que se llama entre amigos”, lo presentaba un chileno que se llamaba Emilio Rojas, pero por razones que nunca conocí dejaba la emisora. Llegué en el momento justo y me dijeron, “Pero no se puede llamar *Entre Amigos* porque lo tiene registrado este hombre, a ver qué título le puedes dar”, a mí se me ocurrió *Nosotros los jóvenes* y empecé a hacer *Nosotros los Jóvenes* en Radio España. Me pusieron una especie de tutor, locutor, que fue José María Requena, que era un hombre que estaba a años luz de esa música. Yo era un chavalín y eso ahí de coger, “ahí tienes media hora y el micrófono”

y a los dos o tres programas el mismo director se dio cuenta de que este hombre no pintaba nada, no pegaba nada ni por la forma de hablar, ni por la forma de concebir la música. Entonces me dejaron *Nosotros los Jóvenes*, y ya una vez que estaba dentro de Radio España es cuando conocí a Bobby Deglané.

Radio España era una emisora absolutamente independiente que no pertenecía a ninguna cadena. Todo era Onda Media, aquí en Madrid estaba Radio España, Radio Madrid, Radio Intercontinental y Radio Nacional, eran las únicas que se oían y eran en Onda Media. Entonces Radio España estaba en la calle Manuel Silvela, perpendicular a Alberto Aguilera, en el Barrio de Chamberí. Habían comprado un colegio de monjas que tenían al lado y tenían un Auditorio que era impresionante, otra de las partes que habían comprado era el cine María Cristina y el Auditorio era el Cine María Cristina, es decir un Auditorio con un Escenario impresionante y con butacas de cine.

¿Entonces se hacían muchos programas de cara al público?

En la Radio se hacían muchos programas de cara al público y entonces yo me quedé porque en esa época yo ya empecé la carrera. Yo me quedé trabajando en nómina de locutor de plantilla, entonces yo tenía mis turnos de locutor y mi turno de locutor era a medio día y por la noche, yo era locutor de cierre. A mí me tocó hacer los cierres de la emisora diciendo eso de *“Señoras, Señores, nuestros programas finalizan por el día de hoy”*, porque la radio por la noche estaba sin gente, se cerraba porque el departamento de censura del ministerio de Información y Turismo no quería tener un turno de censores por la noche, porque había que pagar a más funcionarios y entonces como no querían, las emisoras teníamos que cerrar, a las 12 de la noche se acababa la radio en España, y se decía *“Señoras, Señores, han finalizado nuestros programas correspondientes al día de hoy, mañana reanudaremos la emisión con el programa de buenos días señor que dirige el reverendo padre Federico Sopeña*, tenías que hacer una pausa y decir *gloriosos caídos por Dios y por España, presentes, viva Franco, arriba España”* y sonaba el himno de España.

Eso era obligatorio imaginó

Eso era obligatorio, pero vamos, había un papel allí metido en plástico que decía “Dígase esto solemnemente” y luego tenía mucha gracia porque decía “y sin reírse”.

¿Eso ponía?

Sí, porque teníamos allí un director de programas, un jefe de programas, de la Posada, un asturiano verdaderamente simpático y nada adepto al Régimen y entonces eso lo ponía él de su mano porque a él mismo le hacía mucha gracia, pero nosotros lo decíamos siempre, señor Posada, sabiendo la que puede caer a nadie nos da ganas de reírnos con una cosa de estas. Entonces yo hacía en mi programa, trabajaba en Radio España y además iba a la escuela de periodismo. Empecé la carrera de periodismo junto con José María García, que empezamos juntos en la radio, y una noche cuando ya era la 1 y tal, el ordenanza (porque entonces había ordenanzas en la radio y esas cosas) me dice, “Me ha dicho el señor Deglané que antes de marcharse usted que pase por su despacho”. Para mí eso

es como si me hubiesen dicho que Dios va a venir a verte y yo entré, para mí era, me miró y me dijo “Tienes una voz espléndida, lo haces muy bien pero tienes la voz nasal” y fijate como era, “Ya he hablado con Carmen Reyes en el Conservatorio y mañana a partir de las 16.00 tienes que ir a clase de Dicción para que te baje la voz al diafragma”, y yo dije “Sí, sí”, como si mandaba a por plátanos a Canarias, para mí me lo estaba diciendo Dios, para mí Bobby siempre fue Dios y le dije, “¿Qué posibilidad tengo de trabajar en su equipo?” “Ah no, no, es que desde mañana trabajas en mi equipo”. Yo estuve yendo como unos 6 meses al conservatorio, él me preguntaba todos los días que tal iba las clases las daba Carmen Reyes y Fernando Fernández de Córdoba, que era el locutor que leyó en Radio Nacional el Parte del final de la guerra, con lo cual ya el hombre pues estaba mayor, pero era un locutor de la época. A mí me bajaron la voz al diafragma y a los 6 meses Carmen Reyes me dijo, “Ya no tienes que venir más”, “Sí, pero es que Bobby”, “Ya he hablado yo con Bobby”. Pero fijate como se hacían las cosas, es decir que este hombre me oye por la radio y dice, “Hay un joven aquí que tal” y lo primero que hace es mandarme al Conservatorio sin preguntarme si podía ir, no podía ir, si quería ir, no quería ir. Y nosotros claro fijate, que estábamos queriéndonos comer el mundo, trabajar con un hombre como este y entonces. Yo hacía otro tipo de programas, los programas de Bobby, pero seguía conservando *Nosotros los Jóvenes* que era diario. Era una época en la que todavía las Radio de FM no funcionaban, aunque todas las emisoras tenían Frecuencia Modulada, no funcionaban, y no había Radio Fórmulas todavía ni nada por el estilo y los programas musicales estaban incluidos en la programación general de las emisoras. Las emisoras eran generalistas y el primer gran presentador y director de programas musicales fue Ángel Álvarez, era radiotelegrafista de Iberia y viajaba a Nueva York periódicamente y entonces este compraba discos en Nueva York que aquí no se encontraban. Empezó a hacer sus programas de radio, que fijate, estuvo haciendo el programa de radio y además patrocinado por el Corte Inglés 50 o 60 años, porque ya a última hora, cuando ya este hombre estaba muy mayor, habían aparecido las nuevas tecnologías, los editores y grabadores musicales, ya no hacía falta un estudio, ya se hacían en el ordenador y este hombre tenía un pequeño estudio en su casa y cuando ya prácticamente no podía salir porque no podía andar, pero él hacía su programa, lo grababa en un CD y lo mandaba. Estuvo en Radio Peninsular, que también desapareció después y estuvo siempre patrocinado por El Corte Inglés. Ángel Álvarez hace una aportación importantísima a la música, porque claro, él se trae una serie de discos que sólo se podían escuchar en su programa y los demás nos teníamos que comer las uñas porque no teníamos la posibilidad y el *Corte Inglés* que entonces estaba dirigido por gentes inteligentes, pues se dio cuenta del chollo y entonces lo que hizo fue patrocinar el programa, reunirse con las discográficas españolas y claro, aquí estaba la RCA y la CBS, es decir que estaban todas las discográficas internacionales. La gente iba a comprar la música de Ángel Álvarez a la sección de discos del Corte Inglés y no los tenía, entonces lo que hizo el *Corte Inglés* era decir, “Hay una muy buena demanda de esta música, vosotros lo tenéis en el catálogo, es decir que no tenéis que hacer mayor inversión que editar los discos y venderlos en España y yo os

compro una buena cantidad”, entonces las discográficas empezaron ya a traer, las multinacionales empezaron a traer la música que Ángel Álvarez ponía. Entonces hubo un Boom de venta de discos y nosotros nos colocamos ya en el universo de la música actual, cuando salía un disco en Estados Unidos, a las 48 horas estaba saliendo aquí.

Pero al principio no ¿verdad? Me imagino que sería difícil acceder a esos discos

No, no, al principio no, a no ser que tuvieses un amigo que viajaba o una cosa de estas, entonces ya nos vino a todos muy bien. El programa número 1 fue el que hizo Tomás Martín Blanco, hubo una época en que se llamaba el *Trotarritmos*, [Después hizo *El Gran Musical*] después estaba el de Ángel Álvarez y después estaba el mío, estábamos ahí.

¿Cuándo empezó a hacer el programa de *Nosotros los jóvenes*?

Si el Price los suspendieron en el 62, yo creo que ese año, meses después.

¿Y cuanto tiempo estuvo en antena?

Bueno, yo me fui de Radio España y eso siguió, ya llegó un momento en el que yo me fui desvinculando de la música porque yo siempre quise ser periodista y ya empecé a trabajar en informaciones al mismo tiempo que en Radio España. Aunque mantenía el programa, hubo un chaval, que no he vuelto a saber nada de él, que apareció entre los Fans de *Nosotros los jóvenes*, e iba por allí mucho para ayudarme y hubo un momento en el que yo no podía seguir manteniendo el programa y entonces me dijo, “Si me lo dejas lo hago yo” y entonces le dije, “Por supuesto que sí, encantado de la vida”. Él continuó con *Nosotros los jóvenes* no se cuanto tiempo incluso le dejé la sintonía que teníamos *Nosotros los jóvenes*, era “Yakety Sax” [de Boots Randolph], estoy hablando del 62, yo no había cumplido los 20 años todavía. Duraba media hora todos los días excepto los sábados, que hacíamos una gala cara al público en el auditorio aquél de la calle Manuel Silvela. Por ejemplo ahí un día cantó un chaval que iba con muletas con la espalda hecha puré y cantaba con su guitarra, que se llamaba Julio Iglesias. Es que *Nosotros los jóvenes* se convirtió ya no sólo en un programa de música, es que en torno a *Nosotros los Jóvenes* creció una especie de movimiento juvenil muy bonito de voluntariado y este tipo de cosas. Entonces formamos una cosa preciosa de gente que le gustaba la música pero, yo me acuerdo que había, sobre todo había unas chicas muy activas, “Oye que te parece si hacemos un programa para dedicárselo a este barrio que necesitan agua” y de repente fue un programa de música que tenía la deriva de los demás y cierto contenido social, lo cual era terrible de cara a la censura.

¿Sabes que yo tengo escrito un libro, que no creo que me lo publiquen nunca? son 700 páginas lo que tiene el libro, me costó 6 años y pico hacer el libro que se llama *Pase sin lo tachado*. Son los 40 años de la censura Franquista en la Radio y yo lo hice sobre una investigación muy seria sobre el Archivo General de la Administración del Estado en Alcalá de Henares y yo allí encontré guiones de *Nosotros los Jóvenes*.

¿A sí?

Sí, encontré guiones de *Nosotros los jóvenes*, incluso, lo que era nuestra ingenuidad, había un tío

que en *el Alcázar* que era un periódico absolutamente fascista, hubo un tío que nos puso a parir a la gente joven y entonces yo le contesté desde el programa y llegó el jefe de emisores de la radio y me dijo “¿Qué has hecho?, sabes que este tío es ahora mismo el jefe de la censura en la radio” y entonces le dije, “Lo siento pero lo que ha dicho este hombre en *el Alcázar* es...”, y encontré documentos donde este hombre daba orden de que se me investigase personalmente a ver si yo estaba vinculado con algún movimiento clandestino. Le salió el tiro por la culata porque mi padre fue Falangista, fue de los falangistas arrepentidos que decían, “Yo no luché por esto”, pero de los falangistas activos durante la guerra, luego ya no, luego fue un hombre de izquierdas, pero que fue falangista eso estaba ahí y entonces estos veían esto y decían “Cuidado, a ver qué pasa porque un falangista de esa edad pues a lo mejor fue”, mi padre conoció a José Antonio e incluso estuvo en la cárcel con José Antonio en Alicante, con lo cual yo tenía unos antecedentes familiares que para los censores, y a mí la censura en ese momento no me tocó. Luego sí me tocó cuando eso de ser falangista ya no tenía nada que ver, había que ser franquista puro y duro, pero era eso y ese es mi contacto con la música. Y ahí las casas de discos ya te mandaban discos.

¿Y la industria discográfica tuvo influencia en lo que se radiaba o podía poner lo que quisiera o había listas?

No, no, no, era una época en la que las casas de discos te mandaban los discos, yo llegué a tener no sé cuantos discos, mis hermanos se los fueron llevando todos pero yo podía recibir entre 30 y 40 discos todas las semanas. Te mandaban discos, unos eran promocionales, otros eran, y entonces tú hacías la selección que tú querías. Después llegó el fenómeno de las emisoras de Frecuencia Modulada. El problema es que España en esto era un cacao considerable, la Onda Media tenía un problema muy serio y es que la Onda Media no era controlable. Tú con 20 kilovatios de emisión en Onda Media, como nos pasaba en Radio España de repente, porque tenía unos equipos muy obsoletos, te escribían desde Hong Kong diciendo que les estábamos interfiriendo.

¿Ah sí?

Sí porque había una cosa que se llamaba caída de onda, es decir que las ondas llegaban y la Troposfera hacía de antena y de repente las ondas volaban y llegaban hasta Hong Kong e interferían, por eso existía un organismo que era la organización de la Radio en Europa que asignaba a cada país una serie de frecuencias. Entonces las frecuencias legales eran las EAJ, pero el franquismo todo eso se lo pasaba por donde se lo pasaba. Entonces por ejemplo la red de emisoras del movimiento tenía una frecuencia que le dieron aquí en España sin contar con la Unión Europea de Radio, ni EAJ ni nada, así estaba Radio Peninsular, que pertenecía a Radio Nacional. Radio Peninsular fue un intento de hacer una emisora de radio, o sea, nosotros arrastramos con nuestra actitud a que Radio Nacional dijese, “A mí no me escucha nadie, voy a sacar una emisora musical”.

¿Por eso era la más musical?

Claro, *la más musical*, ¿por qué?, porque es lo que le gusta a la gente, es decir, que ya ahí logra-

mos imponer un estilo. Era una emisora que tampoco era EAJ, ni la cadena Azul de Radiodifusión que era digamos la cadena de las emisoras escuela, que se pretendieron hacer, no eran EAJ. España montó un cacao de frecuencias muy considerable y entonces se instituyó la Frecuencia Modulada porque la FM sí es controlable. La Frecuencia Modulada tiene un alcance muy determinado, no se escapa, tú no puedes escuchar una emisora de Frecuencia Modulada a más de 50 kilómetros de donde emite, si tiene un buen poste. Entonces la Unión Europea recomendó la Frecuencia Modulada y aquí a las emisoras de España se les dio una o dos emisoras de Frecuencia Modulada porque al ser más corta la frecuencia cabían muchas más emisoras en el espacio radioeléctrico. Europa concedió muchas frecuencias y aquí no sabían que hacer porque la verdad es que si había un régimen analfabeto e incompetente era ese. Entonces dijeron “Pues las repartimos”, a Radio Madrid le dieron dos o tres, a Radio España otras dos o tres y las emisoras dijeron, “¿Y que vamos a hacer nosotros con esto?” no existían receptores de Frecuencia Modulada y fue Radio Madrid con Tomás Martín Blanco y Rafael Revert los que trajeron de Estados Unidos las listas de éxitos y entonces empezaron los 40 Principales. Entonces empiezan las Radio Fórmulas y los programas musicales se salen ya de las emisoras generalistas y las FM se convierten en radios musicales. Siguiendo la corriente empezaron a hacer todos los programas de música en la frecuencia modulada. Ahí empieza otra etapa, es decir, una etapa que culmina con el nacimiento de Antena 3 en el año 82. La Frecuencia Modulada tenía mucho mejor sonido, emitía en Estéreo y no tenía las interferencias que tiene la onda media, en 5 años la gente cambió, dejó de oír onda media y empezó a escuchar Frecuencia Modulada, hoy en día nadie escucha Onda Media, es una cosa que ha pasado a la historia, es igual que la onda corta.

La Onda corta la tenían las emisoras de radio para poder emitir al exterior, eran emisoras de propaganda, Radio Vaticano, Radio Exterior de España. Era horroroso porque te llegaban emisoras en Onda Corta dependiendo mucho de la meteorología y todas estas cosas, hoy en día la Onda Corta ya no la utiliza nadie porque se utiliza la radio por satélite, te llega en estéreo, en alta fidelidad. La Onda Corta y la Onda Media quedaron obsoletas y lo que ha quedado es la Frecuencia Modulada, esa es más o menos la trayectoria.

¿Me puede hablar de la censura en la radio, era muy intensa?

No te puedes imaginar, la censura radiofónica era la recensura, porque por ejemplo, existía la Dirección General del Libro y existía la Dirección General de Cinematografía y Teatro, entonces si tú querías editar un libro, ese libro tenía que pasar por la censura, por la Dirección General de Cultura Popular que tenía un departamento para censurar libros, a ese libro se le daba el *Nihil Obstat* y ese libro salía a la calle. Si tú en la radio querías hacer algo con ese libro, una radionovela o algo por el estilo, volvía a pasar la censura de radio, y la censura de radio a veces se lo cargaba, después de haber pasado una pasaba la otra. Si tú en la radio querías retransmitir una obra de teatro que estaba en cartel iba un censor de radio a ver la obra de teatro y decía si se podía o no retransmitir por la radio. Si tú querías anunciar una película y hacer un tráiler de la película y ponerlo en la radio, tenías que pedir

permiso a la censura y entonces el censor de radio iba a ver la película a ver si era conveniente que esa película se anunciase en la radio y sobre todo a ver si se podían poner fragmentos de esa película en la radio y entonces te tiraban abajo.

¿Y con la música?

Y con la música era, no te puedes ni imaginar, “Ojos verdes” estuvo prohibida por la censura porque decía “*Apoyá en el quicio de la mancebía*”, entonces el censor dijo, “¡Pero como una tía apoyada en el quicio de una mancebía!”, pero claro, Rafael de León era más listo que todos los censores que eran una panda de analfabetos resentidos y fracasados y todas esas cosas entonces lo cambió y puso “*Apoyá en el quicio de la casa mía*”, pero lo curioso es que el censor se quedaba en esa frase porque la que cantaba la primera versión, era una de las mancebas, pero la que cantaba la segunda versión era la dueña de la mancebía, porque luego el resto de la canción era la misma, el censor en su estupidez máxima lo que hizo es ascender a la señora.

¿Y con el rock and roll y el twist?

Bueno, lo del twist, yo tengo un documento, lo que pasa es que tengo 13.000 documentos ahí y para buscarlo. El twist, la nota que prohíbe el twist tiene unos diez puntos y el razonamiento del censor es, “Porque las chicas adoptan unas posturas antinaturales y que se alejan mucho de la decencia”, este era un enfermo sexual, que veía a una chica bailando el twist y se ponía a 100, y la última ya es para morirse porque dice, “Como ejemplo que apoya todo lo dicho anteriormente, el ministerio de información de Irán acaba de prohibir también el twist”, era una cosa... Curiosamente permitían música en catalán, en vasco, en gallego, pero no permitían esto. Por ejemplo Serrat no podría haber sacado el disco de Antonio Machado aquí porque Antonio Machado era un proscrito, absolutamente prohibido, es decir que había una lista negra y entonces lo que hacía la censura, las casas de discos que también se les aprobaba a través de la Dirección General de Cultura Popular que tenía la Dirección General del Disco, que aprobaban la salida del disco al mercado, para ponerlo en la radio tenía que volver a pasar la censura, entonces como había mucho volumen de discos, lo que hacían era coger los discos del mercado y escuchar los discos. Mandaban semanalmente a las emisoras una lista de discos totalmente prohibidos y entonces esos discos tú no los podías poner.

¿Entonces un grupo podía tocar o grabar por ejemplo twist y luego no se podía emitir por radio?

Exactamente, por ejemplo hubo un momento en el que se decía que Franco se iba y entonces había una canción, si es que, ahora produce mucha risa, pero los que pasamos aquello te puedo asegurar que lo pasábamos muy mal, porque nuestro futuro pendía de un hilo, de un imbécil.. Había una canción que era “Se va el caimán”, y eso se cantaba en todas las bodas, bautizos, bueno pues los censores de radio consideraban que el caimán era Franco, entonces el caimán no se iba a ir, de repente prohibían eso. Si tú ponías una canción que estaba prohibida, ahí entraba en juego un sentimiento muy, tú sabes que en *La Malquerida* hay un personaje que es el mozo y que el dueño le dice, si haces este trabajo yo

te compensaré, entonces el otro dice, “pero yo no quiero dinero, amo yo quiero mandar, yo quiero poder”, eso eran los censores. Los censores querían mandar, querían poder, su frustración de no haber sido escritores, de no haber sido un funcionario brillante, lo que hacían era mandar, “¡Yo mando!”. Si tú ponías una canción que ya estaba prohibida el censor lo tomaba como que tú te estabas saltando su autoridad y entonces ahí actuaba la rabieta del censor, ya no sólo la ley, por eso la lista de discos prohibidos pasaba directamente a la discoteca y el encargado de la discoteca cogía el disco donde estaba esa canción y lo que hacía con un punzón era rayarla, para que no se pudiese poner, porque ¿qué es lo que pasaba?, pues que en un momento determinado, por ejemplo en un turno de noche, alguien que no había leído la lista, llegabas ponías esa canción y entonces se montaba, el censor decía, “¡Una desobediencia a la autoridad!”. Ejemplo así que me acuerde, a un pobre hombre que le había tocado el turno de Nochebuena en Radio Nacional de España y el hombre estaba sin poder estar cenando con su familia se le ocurrió poner villancicos populares y entre los villancicos estaba “*En el portal de Belén han entrado los ratones y al pobre de San José le han roído los calzones*”, bueno, pues eso le costó el puesto porque el que era Director de *La Vanguardia* de Barcelona, “¡Vergüenza me da como español y como cristiano el ir a casa a festejar la Nochebuena como debe hacer cualquier cristiano con su mujer y sus hijos y escuchar semejante blasfemia, que a San José le roen los calzones unos ratones!”. Eso se lo manda el director general de *La Vanguardia* al director general de radiodifusión y el director de radiodifusión en lugar de mandarle una carta diciendo, “Váyase a hacer puñetas”, dice “Tomo buena nota de esto”, y entonces este pasaba la nota a su secretaria y dice, “Que aclaren esto en radio nacional” y el que dirigía esto del Director General de radio en Radio Nacional, ya se asustaba y decía, “Voy a quedar como Dios, ¡Tú, a la calle!”. “Siguiendo sus órdenes señor Director General ya fulano de tal por irrespetuoso ha sido despedido” y entonces el otro quedaba bien con el Director de *La Vanguardia* diciendo, “Como tenía razón y no sé qué, ya me comunican que ha sido despedido”. Entonces tu vida en la radio era tremenda. Lo que pasa es que los censores afortunadamente... nosotros jugábamos a ver como colamos esto, sobre todo en informativos, como le colamos esto al censor sin que el censor se dé cuenta y era fácil, y en cuanto fueses medianamente inteligente, con que dices cierto giro a lo que tú estabas haciendo y diciendo, el censor no se enteraba. Por ejemplo la censura nunca se enteró de que esa canción de Aute tan bonita que es la de “Al Alba”, es una canción dedicada a un condenado a muerte, la censura nunca lo supo. Los censores nunca entendieron “Bienvenido Mister Marshall” y lo tomaron como una charada española y tal, cuando se estrenó y se puso en la radio, el censor que va a ver la película dice que es una película en la que, bueno, hay mucho tipismo español y lo único es que hay un momento en el que hay un español que es descendiente de una familia importante y tiene una conversación con un cura y esa conversación... y entonces para la radio prohibieron sólo eso y luego al final termina en que a la gente que estaban esperando, pasan de largo y no les hacen caso con lo cual la película es que no tiene ni gracia. No se habían enterado de que eso era el *Plan Marshall* y era una crítica que decía que estuvieron en toda Europa y como aquí

había una dictadura los norteamericanos pasaron de largo y no nos dieron nada, en cuanto tú hacías una cosa un poco inteligente no se enteraban. Como Aute es un gran pintor, es un gran poeta, es un gran escritor y un gran compositor, es un hombre muy culto, él se dio cuenta de que si hacía la más mínima referencia a la pena de muerte se la iban a prohibir, tú oyes la canción y puede ser un enfermo desahuciado. Serrat estuvo prohibido mucho tiempo y luego pues había canciones que no entendías muy bien porque las prohibían. Los censores eran unos señores mentalmente muy sucios, sexualmente enfermos, muy retorcidos. Otro de los documentos que tengo yo ahí, una emisora de radio pide permiso para retransmitir una Revista Musical, en las Revistas Musicales de aquella época salían las señoritas con pantalones muy cortos, entonces había ahí canciones y dice el censor, hay una escena donde aparecen unas señoritas con unos pantalones algo más cortos de lo que es habitual en una Revista y cantan una canción, y claro hay que reconocer que nadie describe como son los pantalones de las señoritas ni nada por el estilo pero cuando suena la musiquita claro, a uno le entran..., Tú como lo has visto, cada vez que suena la musiquita te acuerdas de los pantalones cortos y de las piernas largas y te pones a 100, pedazo de sucio, pero tú no te das cuenta que la gente que está escuchando eso en su casa ni se imagina como son los pantalones. La censura era completamente surrealista. Es una pena, el libro lo tengo...

¿Y por qué cree que no se lo publican?

Porque es de la radio.

¿Cree que la radio está suficientemente valorada?

Hubo un momento en que la radio era lo único que había. Bobby, no sé si sabes el libro que tengo de Bobby Deglané, *El arquitecto de la radio moderna*, Bobby moderniza la radio, pero además es que era un científico de la radio. Él definía sus etapas y decía, “Mis primeros programas eran absolutamente divertidos, entretenidos porque estábamos en una España absolutamente deprimida, con escaseces, eran programas que repartían dinero, hacía muchos programas de tipo benéfico, porque la España a la que iba dirigida la radio era una España que no tenía calefacción, no tenía ropa, comían mal”. “Pero luego ya empecé a hacer una radio mucho más social porque ya España se recuperó económicamente y entonces ya la gente tenía radio, tenía televisión, tenía un cochecito, y entonces llegó un momento en que había que concienciarles social y políticamente”, que es cuando a Bobby le sacuden más. Entonces la radio fue eso, para gentes que no tenían otra cosa era la ventana que ellos tenían.

¿Era el mayor entretenimiento?

Claro, ellos escuchaban a las grandes figuras, les retransmitían partidos de Fútbol, obras de teatro a las que nunca jamás en la vida podían ir, retransmitían fiestas desde las grandes salas de fiesta, las grandes orquestas que había entonces y era lo que tenían. La señora era ama de casa en un 99% y durante el día estaba haciendo las cosas de la casa con la radio puesta y luego por la noche cuando terminaban de cenar, igual que ahora se reúne la gente en torno a la televisión, pues yo me acuerdo,

fíjate, yo vivo en esta casa desde hace 72 años y en el cuarto de estar, había una mesa camilla con un brasero, pues por la noche, antes de irnos a la cama, lo que hacíamos era la familia ahí unida y al calorcito del brasero oíamos un programa de radio que era, *El Zorro*, los niños escuchábamos *Diego Valor*, *Dos hombres buenos*, porque ten en cuenta que yo vi la televisión por primera vez cuando tenía 14 años en una casa de un vecino de aquí, la radio era la diversión. La televisión en España aparece en el año 56, pero en realidad no se puede decir que hubiese televisión hasta los años 70 porque España es orográficamente muy compleja y se tuvieron que poner repetidores, hasta que la televisión se convirtió en un fenómeno cuantitativamente de masas. Porque la prensa, la radio y la televisión son cuantitativamente de masas en el sentido de que para la parte comercial, a mí me oyen tantos millones de personas, pero es cualitativamente individual, es decir, la radio, la televisión y la prensa no la escucha la gente junta. Nunca se puede producir el fenómeno masa por algo que diga la radio, la prensa o la televisión, no se puede porque tú la estás escuchando mientras cenas, otro señor la está escuchando en el coche, otro antes de dormirse.. es decir que no existe una masa escuchando al mismo tiempo un programa, salvo que sea el 23 F, porque lo único que había era la radio y entonces estaba todo el mundo escuchando la radio. Por eso te hago la diferenciación, la televisión se convierte cuantitativamente en un fenómeno de masas en los años 70 pero la radio se mantiene. La radio se mantiene a pesar de que tenía totalmente prohibido dar información, la información era exclusiva de RNE, era obligatorio conectar a las 14.00 y a las 22.00 de la noche para oír lo que todavía se seguía llamando *El Parte*, que era algo que venía de la guerra, era el *Diario Hablado*. El *Diario Hablado* a Europa entra a través de Francia, *Le Journal Parlé*, y a pesar de que no tenía información sí que hicimos allí una especie de lucha la misma generación, la generación de Manolo Martín Ferrand, de Basilio Rogado de meter programas pseudo informativos a pesar de eso. *Hora 25*, *Matinal Cadena SER*, eran programas que estaban pactados, pero la radio no puede tener informativos hasta el año 77. Fíjate como era la maraña de censura, el entorno legal que había en torno a la radio que Pío Cabanillas que es el que libera a la radio de estas cosas, ya no era obligatorio conectar radio nacional y se permite hacer Informativos, pero la maraña legal era tan grande que como aquí no se hizo una ruptura sino una transición, todas esas leyes había que ir las derogando y readaptando, no valía decir hasta aquí esto no vale para nada porque lo que se pactó fue una transición no una ruptura y en las primeras elecciones generales que se producen en España, la radio no tiene todavía autorización para dar información, muerto Franco ya.

Y en el terreno musical era, la censura sí capta que una generación nos estamos separando de las doctrinas generales del movimiento a través de la música, pues a la música la tenían especialmente enfilada con majaderías de estas. Hay una cosa que está absolutamente clara, la radio es la que impulsa la difusión de la música moderna y la radio a través de la maniobra de Ángel Álvarez con el *Corte Inglés* y todas esas cosas impulsa la industria discográfica.

¿Y también apoyaron a los grupos emergentes españoles?

Evidentemente, claro. Ya empieza a haber actuaciones de grupos españoles en la radio. Porque fíjate como sería que el Circo de Price, las dos temporadas del Circo Price no hubo ninguna retransmisión de la radio, no hubo ninguna emisora de radio que se interesase en ese momento por decir, “Oye, pues ya que hay unas matinales con esto, yo pongo una línea microfónica” que era lo que se ponía entonces. El Price era un local de espectáculo supermoderno y tecnológicamente, absolutamente vanguardista. Yo ahora lo lamento, pero en aquel momento, los españoles tenemos muy poca conciencia de lo que puede llegar a ser historia el día de mañana, y nos parece que lo que estamos haciendo en ese momento no va a tener ninguna repercusión y no va a ser importante.

¿No se grabó nada?

Claro, y fíjate que en el Price, en la cabina de sonido del Price había una batería de magnetofones, teníamos unos micrófonos que bajaban desde el techo del Price, el micrófono estaba colgado en el centro de la pista, teníamos una batería de cañones de luz y podíamos haber grabado. ¿Qué es lo que pasa? Que una cinta magnetofónica en el año 62 era casi un lujo, porque en España no se producían, eran de importación. Yo tengo ahí las liquidaciones todavía de lo que ganaba en el Price y la vez que más gané fueron 2.500 pesetas, que era mucho dinero para el año 62, pero en mi casa hacía falta el dinero, pero a tenor de esos precios una cinta magnetofónica te podía costar 200 o 300 pesetas. Si a mí me hubiese iluminado alguien y yo hubiese grabado todos los festivales del Price, imagínate que colección de discos se podría haber hecho. Tengo los carteles originales, los que se pegaban en la calle, los programas de mano originales, pero cuando a nosotros nos los suspenden, nos los suspenden porque es rock and roll. Entonces hubo un reportero de *Pueblo*, con el que luego yo tuve cierta relación porque trabajó en Antena 3 conmigo, Paco de la Fuente, que se le ocurrió, un día a la salida del circo de Price, decirle a unos chavales, “Bailad” y entonces hizo una foto en la que ponía, *Twist en la plaza del Rey*, al poco tiempo Marsillach hace el artículo que se llamaba *Rebeldes sin Causa*. Supongo que hubo muchos padres..., yo te puedo asegurar que la droga más dura que se consumía en el Price era la Fanta de Naranja y las primeras filas del Circo del Price, que eran las más caras, costaba 35 pesetas la entrada estaba llena de gente mayor, matrimonios, señoras que iban con abrigos de pieles. Es que en el Circo de Price no hubo jamás en la vida un incidente serio, entre otras cosas teníamos un empresario, que él a lo mejor estaba fuera o no iba ese día, me llamaba por la noche, “¿Cómo han ido las cosas?”, “Pues no ha estado mal”, “Flojo ha debido de estar porque sólo hay 8 butacas rotas”, o decía “¡Ha sido un éxito!, tenemos veintitantas butacas rotas”, pero no rotas porque la gente las rompiese sino porque bailaban. Nosotros hicimos una vez, claro aquello era totalmente novedoso, nosotros hicimos una cosa que era diálogo de baterías y eran dos baterías en la pista, una la tocaba mi hermano y otra la tocaba Pierre Viboris. Mi hermano ya era profesional, no estaba ya con los Pekenikes y entonces teníamos ya los focos que apuntaban a las baterías, iban tres focos a cada batería con luz blanca, y entonces empezaron a tocar y aquello fue tomando cada vez más calor, calor, calor, y a medida que tomaba calor las luces se iban poniendo azules, naranjas, rojas y ya los 6

cañones rojos y los dos baterías haciendo un solo de esos y la gente de pie aplaudiendo y bramando, era una cosa, pero es que te ponía los pelos de punta, no te puedes imaginar, pero no pasó nada más, terminaron de tocar y la gente se quedó sentada. Nunca se tiró un objeto a la pista, nunca hubo una pelea dentro del circo, jamás, o sea que era la cosa más inocente. Un comisario de policía lo prohibió y yo ingenuamente fui a ver al comisario de policía, a la Dirección General de Seguridad y no me detuvo porque yo intenté razonar con él, no me dejó detenido allí pues de puro milagro, un tío así bajito, con el bigotito y el pelo engominado. Yo fui con mi buena voluntad, “Mire usted, si nosotros no hacemos nada, si sólo nos estamos divirtiendo”. Porque para hacer un espectáculo de esos había que pedir permiso a la comisaría del distrito, y entonces el guión pasaba la censura policial, la censura ministerial, eso sí de las entradas te descontaban, para menores, para no sé qué, para no sé cuánto y entonces te hacían la clasificación moral del espectáculo y allí jamás en la vida hubo el más mínimo incidente ni nada desagradable. Pero vuelvo a lo del principio, para mí todo esto viene porque la gente empieza a ver que hay una ruptura. En las casas hubo verdaderos dramas, en aquella época el que una chica y un chico se acostaran sin casarse eso ya era, bueno pues peor era si le llegaban a decir a un padre, “Oye, el otro día vi a tu hija bailando el twist y además con minifalda”, porque normalmente las chicas se iban con faldas normales y luego cuando llegaban a los sitios se ponían la minifalda, eso en algunas casas era un drama, “Mis compañeros de Ministerio me han dicho, y tú las notas que sacas, esa música que estás escuchando”. Para que te voy a contar ya si un chico le pedía a los reyes una guitarra eléctrica, que esa era otra cosa, veías a los grupos que iban al Price, e iban con unos instrumentos muy precarios, lo que hacían era a una guitarra normal le ponían una pastilla, se vendían unas pastillas eléctricas que convertían las guitarras en eléctricas, pero el tener una guitarra eléctrica. Hombre, había padres razonables también, veían que su hijo tocaba muy bien la guitarra, iban al Price a verle, que es donde iban todos los padres a ver a sus hijos a actuar, y veían que lo que hacían no tenía la mayor importancia. Entonces se empezaron a ver guitarras eléctricas Fender. Había un grupo gibraltareño, el cantante del grupo era Albert Hammond, o sea que fíjate (estuve con él hace muy poco tiempo), y este grupo venía con las guitarras Fender, la batería Premier y con unos amplificadores pequeñitos, sonaban que te morías, y claro. Entonces, aquí los amplificadores de las guitarras se los hacían ellos mismos y eran un armario así de grande con un amplificador, unos amplificadores de válvulas, tenían una rejilla, porque aquello se ponía a 100 grados por menos de nada. Entonces llevaban eso y cuántas veces ocurría que de repente, “¡Puf!, ¡Un cortocircuito!”. Pero había tal camaradería entre los grupos, la música une mucho y entonces nosotros estábamos muy unidos, inmediatamente veías como salía otro de otro grupo con su amplificador y su guitarra y se lo dejaba para que siguiese tocando. Pero para una familia normal que un chaval dijese yo quiero para reyes una guitarra eléctrica, le estampaban una silla en la cabeza, el padre pegaba un puñetazo en la mesa, le tiraba la comida a la cara, le decía, “¡Vete a tu habitación!”, entraba en la habitación, lo ponía a parir, la madre se quedaba llorando. Pero fundamentalmente la música fue el gran grito de protesta

de la generación que luego hicimos la transición política en España.

Sí, en *Fonorama* tiene artículos hablando de la juventud

Claro, *Fonorama*, había un grupo editorial que se dedicaba fundamentalmente a la publicidad, la revista principal que tenían era Publicidad y Medios y entonces quisieron hacer una revista musical y me llamaron a mí por lo del Price. Había una revista que dirigía, bueno no, no la podía dirigir él tampoco, tú sabes que para dirigir un medio tenías que tener el título de periodista, si no no podías. Había que mandar al Ministerio una terna y en la mayor parte de los casos el Ministerio decía, “¿De los tres cual queréis que sea el director?” pero mandaban una terna por si acaso. Por supuesto en todas las grandes publicaciones y grandes periódicos la terna se miraba de arriba abajo y vetaban y decían, “Este no va a ser el director”. A Ruiz Jiménez lo vetaron para ser director de *Cuadernos para el diálogo* porque no tenía el carné de prensa, en la Escuela de Periodismo de la Iglesia hizo un curso acelerado para postgraduados para darle el título. Entonces a mí me llaman, existía la revista *Discóbolo* que era del grupo Suárez, de *El Caso*, que es una revista que atendió mucho al Price y luego estaba *Fonorama*. A mí me llaman para montar la revista *Fonorama*, pero claro, yo no podía ser el director porque yo no tenía el título, entonces yo aparezco como redactor jefe y entonces contrataron a un periodista de cuyo nombre me he estado acordando toda la tarde y ahora no me acuerdo, que era un hombre que no tenía nada que ver con la música, él ponía su título de periodista, su número de registro y eso sí lo que exigió es, “Yo quiero leerme bien todos los textos que se publiquen en la revista porque si no podéis meter algo que me comprometa”. El que salía perjudicado era el director, e iba al Tribunal de Orden Público directo y bueno, pues ahí empezamos a montar la revista. La redacción de *Fonorama* estaba en el mismo piso en el que Larra se pegó el tiro, tenían una revista de chicas, una revista de Supermercados, luego tenían la revista publicitaria que es la que les daba mucho dinero y *Fonorama* que les daba prestigio juvenil. Pero ya a mí eso me pilla cuando mi deriva periodística me lleva a otro tipo de programas no musicales sino puramente informativos y entonces dejo esa revista y creo que se hace cargo José Luis Álvarez. Los Beatles vinieron a España, no les prohibieron entrar porque ya en el concierto internacional España tenía que pensar, si no luego tenían muchos problemas y a regañadientes les dejaron entrar. Paul Anka por ejemplo vino a España y no actuó la primera vez, firmó discos en lo que era SEPU, eran los primeros almacenes que hubo aquí, que estaban en el mismo edificio donde está la cadena SER en la Gran Vía, en los bajos de ese edificio. La segunda vez que vino actuó pero no le dejaron actuar en ningún teatro público y entonces actuó en el Salón de Actos del Parque Móvil. Pero ¿Qué significaba Paul Anka? A recibir a Paul Anka fueron al aeropuerto cientos de jóvenes. Entonces el aeropuerto de Barajas no era lo que es ahora, tú te subías, había una terraza, varias terrazas desde donde veías aterrizar los aviones y ahí eso se llenaba de gente y cuando vinieron los Beatles lo mismo, eso le asustaba muchísimo al régimen. Fíjate que en *Ustedes son formidables* que era un programa de Alberto Oliveras, era un programa fundamentalmente para hacer obras de caridad y con asuntos sociales y esas cosas. Aquí había, de la

saga de los Ozores, José Luis Ozores que era el más conocido de todos, que es el que hace el *Tigre de Chamberí*¹ y todas esas cosas. Tuvo una enfermedad neurovegetativa progresiva que le dejó en una silla de ruedas, lo que ganaba un actor en aquella época era muy poquito y este hombre no estaba nada bien de recursos, entonces. Se hizo un programa para José Luis Ozores y la Gran Vía se llenó de gente para dar donativos y para aplaudir a José Luis Ozores. El Ministro de la Gobernación que era Camilo Alonso Vega, un general al que llamaba todo el mundo *Don Camulo*, porque era lo más bruto que existía, prohibió durante un tiempo *Ustedes son formidables*, porque dijo, “Si estos son capaces de por un actorcillo sacar toda esa gente a la calle, un día les da por meterse con el caudillo y estamos en la segunda guerra civil”. Era absoluta paranoia. La música, lo fundamental de la música, yo siempre lo digo es, era un símbolo, era un grito de libertad, en un régimen al que la palabra libertad le parecía un insulto de considerables proporciones, pero además da esa casualidad, es que los que empezamos con esto hacemos luego la transición política. Éramos una generación muy inquieta, nosotros éramos una generación que trabajábamos mucho. Yo me acuerdo que en mi época de estudiante, con 18 años, cuando ya estaba estudiando la carrera yo me levantaba a las 6 de la mañana, me iba a *Informaciones*, era el encargado de Sucesos en *Informaciones*, yo tenía moto y siempre he hecho las fotos de mis reportajes y allí en *Informaciones* me daban un carrete de fotografías, lo cargaba en la cámara, me iba, hacía los Sucesos, volvía otra vez al periódico, revelaba las fotografías, escribía la crónica, eso hasta la 13.00 de la tarde, a las 13.00 de la tarde me iba a la radio, estaba en la radio hasta las 14.30, me venía a casa a comer y a las 16.00 me iba a la escuela de Periodismo de la Iglesia, que es donde yo estudié periodismo, que está donde la Escuela Diplomática, en Pío XII, y estaba hasta las 19.00 en la escuela, y de la escuela me iba a Radio España y estaba hasta la 1.30 de la madrugada. Pero es que yo no era una excepción era lo que habitualmente se hacía. Yo solo te digo que un mes completo de vacaciones yo lo tuve por primera vez cuando cerraron Antena 3 de radio en el año 92 y yo me reincorporé porque era excedente de la Agencia Efe. En el año 93 disfruté por primera vez de un mes de vacaciones, hasta entonces yo no conocía lo que era eso. Fuimos una generación que nunca tuvimos la razón porque nuestros padres nos decían, “¡Cállate, que no tienes razón!” y después nuestros hijos nos han dicho, “¡Cállate, que no tienes razón!”. Nunca nos sentamos en el metro o en el autobús porque nosotros siempre cedíamos el asiento a las personas mayores y a nosotros nunca nos lo han cedido. No se quien lo definía, fuimos una generación que tuvimos que hacer el gran esfuerzo de aprendernos todas las respuestas y cuando ya las sabíamos nos volvieron a cambiar las preguntas. Fuimos la generación que luchaba por la libertad de expresión, para que nos dejaran contar lo que estaba pasando, nosotros queríamos que nos dejaran contar si había una huelga en Asturias que había una huelga en Asturias, esa era nuestra lucha por la libertad de expresión, que nos colocaba siempre en el borde, en el límite.

Yo me enfrento a mi primer ordenador cuando estoy haciendo mi Tesis Doctoral, hasta entonces no había ordenadores yo siempre había escrito a máquina, que además a mí me gustaban las

1 Ramírez, P. (1958). *El Tigre de Chamberí*. Aspa Producciones Cinematográficas S.A.

Underwood cuadradas negras que había que dar bien. Cuando yo estudio la carrera la máquina de escribir era la tecnología más avanzada que existía. Piensa que tecnológicamente la radio avanzó, la radio empieza oficialmente en el año 24, antes había habido emisiones de radio en pruebas, pero oficialmente con EAJ2 Radio España de Madrid el día 10 de Noviembre de 1924 empieza Radio España y el 14 de Noviembre de 1924, 4 días después empieza Radio Barcelona. Radio Barcelona siempre se ha atribuido que era la emisora decana porque su indicativo es EAJ1, pero es que con los catalanes siempre ha pasado lo mismo, cuando se empiezan a repartir las frecuencias los catalanes dicen, “Yo quiero la uno” y entonces el Gobierno dice, “Pues tómala”, pero la emisora decana mientras existió fue Radio España de Madrid y desde el año 24 hasta el 2000 la radio sólo conoce la aparición del transistor como avance tecnológico. El transistor reduce las mesas de control y mejora los micrófonos y todas esas cosas y la aparición del magnetofón, hasta el año 46 que empieza a utilizarse el magnetofón todo se tenía que hacer en directo. Sin embargo desde el año 2000 hasta nuestros días, cuando aparece el CD, el DAT, aparecen las radios digitales y la edición digital. Antes los programas se editaban cortando la cinta, cuando había que hacer algún recorte en un programa era cortando la cinta, que ¡había unos profesionales! Yo me acuerdo de Jesús Alarcos, yo le he oído quitar un “y” de una cinta magnetofónica. Nosotros nos hemos tragado el trabajar con unos medios muy limitados. Esta es la generación que empezamos con la música y luego construimos la democracia en este país.

En la Universidad yo estuve dando clase mis últimos 12 años profesionales, cuando cerraron Antena 3 yo me reincorporé a la agencia Efe, hice mi Tesis Doctoral y me fui a la Universidad. Mis últimos 12 años activo ha sido como profesor en la Universidad yo además de que lo he vivido he reestudiado esto y he tenido la suerte de conocer a los grandes. Vamos a ver, cuando la radio empieza en el 24, la gente que empieza en el 24 eran, es que claro, tú piensa que cuando aparece la radio como radiodifusión hay una serie de gente joven que son los pioneros que se la tienen que inventar, no hay ningún antecedente, porque lo único que había eran los periódicos y de los periódicos se coge los anuncios por palabras que en la radio se convierten en las guías comerciales, pero es lo único que hay, no hay otra cosa, es lo único que existe. Porque cuando aparece la televisión, la televisión se implanta como medio de propaganda en Alemania en el año 33, pero cuando pasa a Estados Unidos lo primero que hace la televisión es retransmitir, es decir, poner en un plató de televisión los grandes concursos radiofónicos y aquí hacen lo mismo,.

¿El lenguaje radiofónico lo hereda la televisión?

Claro, pero la radio no tenía nada más que las experiencias que se habían hecho en otros países, y esta gente era la que tenía veintitantos años en el año 24. Eran pioneros, aventureros que luego han sido grandes personas. Yo empiezo en la radio con 16 años, quiere decir que yo empiezo en la radio en el año 59, los que tenían veintitantos años en el 24 tenían unos cincuenta y tantos años cuando yo empecé, o sea que yo empiezo a trabajar para los pioneros de la radio, los que inventaron las cosas, Vicente Marco, Antonio Calderón, Bobby Deglané, José Luis Pecker. Toda esta gente eran los que

habían inventado la radio para España y entonces claro, con ellos aprendías... y además te contaban las cosas como fueron, como se hicieron y eso es uno de mis grandes tesoros, haber trabajado, yo no digo nunca “con esta gente”, digo “para esta gente”, porque trabajar con ellos era quererte poner a su altura y eso era imposible, Un Vicente Marco, que dirige durante 40 años *Carrusel Deportivo*, tú imagínate como era, un Pepe Bermejo. Con Matías Prats yo no trabajé, tengo mucha amistad con el hijo ahora, lo conocí pero a Matías Prats yo no le llamé de tú en la vida. Yo con Bobby Deglané, trabajé los 10 últimos años de vida activa de Bobby Deglané y hubo un momento en que llegué a ser su segundo en la radio, nunca le pude tutear, me lo pidió 100.000 veces, “¡Nunca!”, siempre le llamaba de usted, porque te imponían tanto que yo nunca le pude tutear, ni a Antonio Calderón por supuesto. Yo he visto grabar a todo el cuadro de actores de Radio Madrid, con Juana Ginzo, Pedro Pablo Ayuso, Matilde Conesa, Julio Montijano, para que veas como éramos nosotros, yo terminaba mis cosas en la radio y me iba a los estudios donde estaban grabando radionovelas. Yo me acuerdo de Remedios de la Peña que era una montadora musical, que era catedrática del Conservatorio y montaba los seriales con la partitura, ella cogía el guión, veía un fragmento del guión se iba a la partitura y buscaba el fragmento musical que consideraba que mejor le iba a esa parte y una vez que ya la tenía acotada cogía el disco y buscaba en el disco ese fragmento musical, ¡Lo hacían con una precisión!. Jesús Alarcos, Rafael Trabucchelli, que eran unos...

Trabucchelli además que fue también un gran productor de música

Claro es que todos ellos eran músicos, los montadores musicales, todos leían partituras y tocaban un instrumento. Y los técnicos de control, Jesús Alarcos manejando las cintas magnetofónicas, yo me iba al control, me quedaba mirándole a ver y luego esos actores, era una cosa. Juana Ginzo, pero tengo que reconocer, yo decía, “¿Me puedo quedar aquí en un rincón?” y decían “Sí, sí” y te quedabas ahí en el rincón para ver, y ver venir a Juana Ginzo como un meteorito, “¡Llega tarde, llega tarde!”, había subido los 9 pisos, llegar al estudio, quitarse el abrigo, cogerse el guión y ponerse a hacer una escena con una maestría, así con la boca abierta y todo eso de la radio parece que ha muerto. Pero el libro que yo tengo hecho, fíjate es la censura radiofónica de 40 años hecha año por año y cuando ya tenía el archivo de la Administración de la Censura de Alcalá de Henares, me iba dos veces por semana, después me iba a la Hemeroteca y en la Hemeroteca cogía todos los periódicos de cada año y contextualizaba eso que estaba pasando con la censura con el año que estaba pasando y entonces en el libro viene quien ganó la liga, quien ganó la copa, de cada año, quien nació, quién murió, que estrenos de cine hubo, estreno de teatro, cual fue el primer premio de la lotería de Navidad, o sea que es un trabajo y luego es la crítica sociológica más dura que se ha hecho al Franquismo, porque sin meterte con el franquismo simplemente tú vas contando los documentos de lo que firmaban.

Son datos objetivos

Exactamente, porque además tiene 900 llamadas a pie de página o sea que cualquiera que quiera ese libro y vea ese documento no tiene más que ir al Archivo de la Administración y en la llamada a

pie de página está la referencia con la que se encuentra ese archivo, y entonces está documentado, 6 años.

Espero que lo publiquen

Yo al terminarlo de escribir, fue un fracaso absoluto porque las editoriales lo veían y les asustaba y además te decían eso, “Es que es de la radio, si fuese del cine o de la televisión”. En el año 24, si tengo fuerzas y vivo, es tiempo para que yo pueda vivir, se cumple el centenario del nacimiento de la radio, a lo mejor. Pero fíjate que yo lo mandé a Santillana, de la cadena SER, y yo decía, “Pero cómo es posible que vosotros no publicuéis esto si la cadena de emisoras que estuvo más en el punto de mira de la censura fue la cadena SER porque era la más grande”. El Subdirector General de Radiodifusión durante muchísimos años, más de 20 años fue Luis Ezcurra, trabajó con nosotros en Antena 3 Radio, y entonces aunque hayamos tenido nuestros más y nuestros menos cuando yo estaba en la cadena SER en el Ministerio, la verdad es que era un hombre que estaba cumpliendo con su obligación y nos hicimos amigos, es más él me prestó su Tesis Doctoral, porque su Tesis Doctoral son los primeros años de la radio y de ahí a mí me sirvió para este libro, me sirvió mucho porque era toda la parte legal y esas cosas y un día comiendo me dijo una cosa que me dejó..., “Miguel Ángel si es que Eugenio Fontán era un hombre muy tontito, el Director General de la cadena SER nos lo ponía muy fácil, porque no te creas que cuando nosotros llamábamos por teléfono a la radio”, porque antes era con expedientes, pero hay un momento en que en el archivo deja de haber documentos y es porque ya no mandaban documentos, ya simplemente llamaban por teléfono y había un encargado en cada emisora de atender al censor. Yo retransmití para cadena SER el vuelo del *Apolo II*, toda la subida a la luna, nosotros teníamos los equipos instalados en la estación de Fresnedillas y Radio Nacional estaba en Houston. Yo cuando estuve de director de la agencia Efe en Houston retransmití desde Houston el vuelo del Columbia, la sala de prensa de Houston es para 4000 personas y aquí en Fresnedillas éramos solamente 10 periodistas con lo cual la información la teníamos muy a mano. Nosotros empezamos a retransmitir y cuando, después del paseo lunar, Fraga que era el Ministro de Información y Turismo llegó al Ministerio y dijo, “¡Vergüenza me da haber tenido que ver lo de la luna por Televisión Española y haberme tenido que enterar de lo que pasaba en la Luna por la Cadena SER!”, dijeron, “Señor Ministro y tal no se preocupe que eso no volverá a ocurrir”, entonces salieron de esa reunión, llamaron por teléfono a la Cadena SER, “¡Levanten los equipos de Fresnedillas y no vuelvan a hablar absolutamente nada más de la Luna!”. Después ya no nos dejaron retransmitir el despegue del módulo lunar. Porque ellos se amparaban en la legislación que decía que las emisoras privadas no podían dar noticias ni nacionales ni internacionales y eso era una noticia internacional. Eso me tocó a mí, pero claro, fíjate que Jesús Hermida que estaba en Houston y Cirilo Rodríguez que estaba también en Houston que estaba en Radio Nacional, cuando Nixon pronuncia las palabras y dice “*Habéis incluido la Luna en el Universo de los hombres*” y antes Armstrong es cuando dice es “*Un paso pequeño para un hombre pero muy grande para la humanidad*”, eso Hermida y Cirilo

estuvieron diciendo, ha sido una cosa muy literaria, muy simbólica, estaban esperando a que les trajesen el papel de lo que habían dicho, pero yo tenía a mi lado a la jefe de prensa de Fresnedillas y me pasó el papel inmediatamente y yo hice una transmisión casi simultánea de lo que dijeron Nixon y Armstrong y eso claro en el Ministerio sentó fatal, cuando además tenían allí Radio Nacional en Fresnedillas que tenía lo mismo que tenía yo, pero no le dieron paso y el tío se desesperaba, “¡Que yo tengo el discurso!”. Era otra época.

10.4. Entrevista a Jesús Ordovás 3 de Febrero de 2017

¿Cuál era el panorama anterior al pop y al rock en España?

En los años 50 lo que había era canciones, sobre todo baladas, music hall, canciones en la línea de sonatas italianas, canción francesa, la influencia era sobre todo de Francia y de Italia. Todavía no había llegado la influencia americana exceptuando quizá el jazz y cantantes como Frank Sinatra, pero todo eran baladas y canciones de ese tipo, no existía el rock and roll evidentemente hasta el año 55 que es cuando en Estados Unidos ya despierta con Elvis Presley, Bill Halley etc. Yo creo que es en los años 57, 58, 59 aproximadamente, cuando ya empiezan a llegar los primeros discos de rock and roll, debido al éxito de Bill Halley y de Elvis Presley, son los primeros discos que se editan de rock and roll en todo el mundo, también en España, con la RCA. La RCA los edita en España. Yo me acuerdo que cuando era pequeño mis hermanos mayores en unos reyes pidieron un tocadiscos y les regalaron unos discos de Connie Francis, que eran baladas y después pidieron de Elvis Presley, de Bill Halley, de rock and roll ya. Fueron los primeros discos de rock and roll que yo conozco. Y de hecho creo que es el año 58-59 cuando empieza el Dúo Dinámico y empiezan los Pekenikes y los Estudiantes. Los Estudiantes creo que son en el 59, o sea que ya estaban al tanto del rock and roll, gracias a esos discos que se editaron y sobre todo a las Bases Americanas, las bases de Torrejón Zaragoza y Sevilla.

¿Debido a la radio? ¿Cree que la conexión que hay entre la radio y el nacimiento del pop es importante?

Sí, La gente se dedicaba como yo, con estas radios antiguas grandes, yo estaba con el dial todo el día así, viendo a ver que podía escuchar y entonces ahí de pronto te encontrabas una emisora con música, que no sabías cual era y podía ser perfectamente la de la base americana de Torrejón o de Morón. O sea que yo creo que a través de la radio fue como nos enteramos, sobre todo la gente con más dinero, con más posibilidades y más culta. Los estudiantes son los que se enteran de que existe el rock and roll, de que existe Elvis Presley y de que empiezan a formarse grupos de rock and roll.

¿Entonces según usted la radio fue la primera vía por la que penetra el fenómeno de la música juvenil?

Sí, en eso coincide también Francis ¿no?

Sí, sí

¿En las fecha que ha dicho antes 58-59?

Sí aunque los datos exactos creo que los tengo en el libro¹ porque en *La revista de la Radio* aparece por primera vez una lista en la que además de todos los cantantes, Frank Sinatra y los Italianos aparece por primera vez Elvis Presley. En el libro mío viene *La Revista de la radio* y hablo que por primera vez entran ya los grupos de rock and roll, me parece que entra el Dúo Dinámico, Elvis Presley, alguno de estos. También está la influencia que nos viene a través de Adriano Celentano y Johnny Hallyday, que son los primeros rockers que tienen éxito en España, Los primeros discos que se editan en España de rock and roll, junto a Elvis Presley y Bill Halley son los de Adriano Celentano y Johnny

¹ Ordovás, J. (1987). *Historia de la música pop española*. Alianza Editorial.

Hallyday, son las dos estrellas italiana y francesa que empiezan a editar sus discos en España.

¿Por qué cauces cree que llegó este fenómeno a España?

La radio, las emisoras de radio y después también las revistas, porque evidentemente las fotografías de Elvis Presley y Bill Halley y la noticia de que aparece el rock and roll aparece en las revistas también, en las revistas generales, hasta que no se editan las primeras revistas musicales. Las primeras revistas que hablan de música son las revistas de la radio. *La revista de la radio* es la primera que trae fotografías, datos y detalles de los discos de rock and roll que se escuchan. Luego ya vendrían las revistas musicales, Fonorama y las revistas típicamente musicales, que son posteriores, de los primeros 60.

¿Qué programas de radio cree que fueron los pioneros y los más importantes para el nacimiento de la música juvenil en España?

Había programas de radio en Sevilla, en Madrid, en Barcelona, en el libro mío, si lo tuviera aquí, te podría decir los nombres de los programas de radio y quienes los hacían. Ángel Álvarez creo que es un poco posterior a Raúl Matas y hacía *Caravana* y *Vuelo 605*

Sí, empezó en el 60 *Caravana*

Yo me enganché más tarde.

Él era radiotelegrafista de Iberia, entonces viajaba una o dos veces por semana y tenía la posibilidad de traer los discos y programarlos.

Sí sí, nosotros, casi todos los que hacemos o hemos hecho radio posteriormente éramos los que escuchábamos su programa, o sea todos los que hemos hecho luego radio, Diego Manrique, Rafael Revert en los *40 principales* o Ramón Trecet... Los que hemos hecho programas de radio en radio nacional y otras emisoras todos hemos sido sus discípulos.

¿Entonces creó escuela?

Exacto

¿Y el *Gran Musical*?

Fue muy importante para popularizar la música, para tocar en directo, también otros programas de Barcelona. En el libro tengo los detalles de los primeros festivales que se hicieron, los primeros conciertos, programas de radio que había en Barcelona y en Madrid y evidentemente *los 40 principales* fueron importantísimos en popularizar y organizar festivales. La cadenas SER fue y sigue siendo la más importante a la hora de popularizar la música.

¿Qué solistas y grupos considera que son los pioneros de este fenómeno?

El Dúo Dinámico fueron los primeros y después los Sirex en Barcelona. En Madrid fueron los Estudiantes y los Pekenikes y luego los Brincos. En Barcelona pues empezaron los Sirex, Los Mustang, Los Salvajes, Los Cheyenes. Esos fueron los primeros grupos en hacer rock and roll, todos ellos en los primeros 60, aunque yo creo que los primeros fueron el Dúo Dinámico.

¿Y qué locutores les apoyaron?

También en Sevilla había, no recuerdo ahora el nombre de uno de los locutores más famosos, había una emisora de radio en Sevilla muy importante. Era Sevilla, Madrid y Barcelona, las emisoras los disc jockeys y los programas estaban en Barcelona y Madrid evidentemente, porque es donde estaban las casas discográficas y después Sevilla.

¿La industria discográfica que papel jugaba entonces?

Era una industria muy pequeña, a lo mejor se editaban 500 o 1000 discos, y la gente que tenía tocadiscos y la gente que tenía dinero para comprarse los discos y puso interés era muy poca aunque los primeros conciertos que se hicieron en Madrid en el circo Price ya daban una idea en los primeros 60, ya daban una idea de que se habían formado muchos grupos y de que la gente ya estaba al tanto de lo que se hacía gracias a la radio, sobre todo a la cadena SER (El gran Musical) y ya en el circo Price se llenaban las Matinales, que fue la primera ocasión que tenía la gente de ver a los grupos en directo.

¿Y la Industria Discográfica tuvo influencia en lo que se radiaba?

Las discográficas eran un despacho y a lo mejor como mucho con tres personas, eran discográficas con un despacho que recibían los discos de Estados Unidos y llevaban una copia a la emisora para que sonara y poco más. Las compañías hasta que no empiezan a vender más discos en los años 60 únicamente distribuían lo que les llegaba de Estados Unidos, o de Francia, Italia o Inglaterra. Cuando se instala la EMI por ejemplo, la EMI española, cuando empieza a grabar la EMI española es la que en principio ficha a los primeros grupos de Barcelona, estaba instalada en Barcelona y es cuando ya se empiezan a formar los grupos como los Sirex, Los Mustang. Yo creo que EMI es la más importante la que apuesta más, sobre todo en Barcelona. Ficha a los grupos españoles que en principio se dedican a hacer versiones de los éxitos.

¿Y en principio el repertorio cual era?

Sí ese, casi todo lo que se hacen son versiones. La mayoría de los grupos lo que hacen son adaptaciones de canciones que han tenido éxito en Estados Unidos, Francia o Italia, esas versiones las hacen en castellano o algunos en Inglés. Hay grupos que únicamente hacen las versiones en inglés y otros las hacen en español. Y es en los primeros 60 en los años en los que se forman los primeros grupos, se editan los primeros discos y se organizan los primeros festivales.

¿Cómo fue su experiencia en la radio en sus inicios? ¿Cómo empezó?

Pues un poco por casualidad, porque estaba escribiendo en la revista *Disco Express*, un semanario que se editaba en Pamplona y un compañero mío de la revista que hacía un programa allí se dedicó a producir discos y entonces tuvo que dejar la emisora. Entonces tenía una hora y me dijo que si yo quería ocupar la hora que el dejaba, así que como él sabía que yo estaba al tanto de la música y era amigo mío, me dijo “Pues si quieres esta hora pues puedes cogerla,” así empecé yo en una pequeña emisora en FM que se llamaba Onda 2 Radio España FM, donde había otra gente que yo conocía,

donde hacíamos programas un poco como queríamos, poníamos la música que queríamos, sí, te decían “Tú pon lo que quieras, lo que te guste”, porque eran emisoras que en principio se escuchaban poco, la FM. Entonces era Onda Media todo, la FM fue un invento de los años 70, las FM empezaron a funcionar en los años 70, a principios, 73-74, entonces las escuchaba muy poca gente, tenían poca audiencia, casi todo el mundo escuchaba sobre todo los *40 principales* y la cadena SER, pero quien quería escuchar cosas nuevas y distintas, porque a mediados de los 60 empezó a funcionar el L.P. Hasta entonces era todo singles y EPs. Los primeros 60 un L.P. se sacaba a los 4 o 5 años después de haber sacado varios SGs, primero se sacaban Singles y después se sacaba un LPs. que recogía varios Singles, pero a mediados de los 60 es cuando ya se saca el LP. completo, entonces es cuando ya los grupos hacen canciones más largas, antes eran de 3 minutos como mucho. La manera de hacer canciones en el rock and roll eran 3 minutos o 2 y medio, todos los grandes éxitos del rock and roll son 2 minutos y medio o 3, incluso las baladas también eran muy cortas, los discos no daban para más, los que se hacían entonces en las fábricas. Después ya se inventa el LP. como objetivo, ya se intenta vender no sólo el single sino también el LP. Entonces los grupos empiezan ya a hacer canciones de 3, 4, 5 o 6 minutos, e incluso más, hay grupos que hacen ya una cara entera, e incluso ya había quien sacaba un L.P. doble y luego ya el L.P. triple. Ya la gente empezó a hacer todo tipo de experimentos en la música y a hacer la música que se llama progresiva, a partir del 66 en adelante.

Los Beatles también funcionaban en principio a base de singles, sacaban Singles y un LP. , Singles y un LP. El primer disco así, álbum L.P. con concepto general es el *Sargent Peppers* . Es el primer disco en el que funden las canciones, las canciones van fundidas es la primera vez que se hace un concepto de álbum, para que tú llegues a casa y pongas el álbum completo, no eso ya de que pinches una canción y luego otra, sino ya por orden, es lo que se llama el álbum conceptual, y el *Sargent Peppers* es el primero en considerarse un álbum conceptual. Hasta entonces los LPs eran recopilatorios de singles, lo que interesaba sobre todo era tener un éxito con un single, lo importante en el rock and roll es una canción, que son 2 minutos y medio o 3, eso es el éxito.

El *Blonde on Blonde* de Bob Dylan ya es un L.P. doble, el primer L.P. doble de la historia del rock.

Ahí ya empieza a cambiar todo bastante ¿verdad?

Ahí ya cambia mucho, en el 65-66 es cuando se edita el LP. doble de Bob Dylan que es el primero.

¿Se edita también en España?

No, que va, tardó muchísimo en salir. Muchos de estos discos no se editan en España, se editan sólo los Singles. Casi todos los álbumes que se editan por entonces de Dylan, los Doors, Velvet Underground y toda esta gente que luego se ha hecho muy legendaria todos esos discos no se editaban en España. Se editaban los Singles e incluso ni siquiera los Singles, por ejemplo el de Velvet Underground, un disco muy importante en la historia del rock, salió en el año 65 y hasta 5 años después o mucho después..., la edición completa del álbum creo que tardó 10 años, hasta el año 70 y tantos.

¿Y eso a qué se debía?

Porque se creía que no había mercado, se suponía que un grupo así raro *underground*, no merecía la pena editar ese disco si se iban a vender 4 copias. Siempre se mira la rentabilidad, las compañías de discos, estarían dos o tres diciendo “¿Y este disco para qué lo vamos a sacar? si en Estados Unidos ha vendido muy poquito pues aquí no se va a vender nada”, aunque fuera muy importante como obra de arte.

¿Pero Dylan sí que tuvo éxito en Estados Unidos?

No, no tanto. Tuvo éxito pero hasta cierto punto, es decir no fue número uno, entonces se miraba si es número 1, o 2 o 3 vale, pero los álbumes que Dylan editó no fueron grandes éxitos, digamos que en el top 100 estaban a lo mejor en el puesto 14, 15, 20, 30, 40, 50, tenía mucha relevancia pero no comercial. No ha tenido muchos números 1, es muy importante como personalidad, como que le han dado el premio Nobel pero no a nivel comercial.

¿Dylan tuvo importancia para la música folk española o cantautores?

En el folk sí, lo que pasa es que el folk era un mercado que no se vendía casi nada, el folk era para estudiantes y gente muy informada y muy culta y no ha habido ningún cantante folk que haya vendido mucho exceptuando ya mucho después a Lluís Llach en Cataluña y únicamente en el mercado catalán, no en el mercado español, tuvo cierto éxito entre los estudiantes en Cataluña y después había cantautores como Serrat, pero es que Serrat dejó de ser cantautor digamos, empezó siendo cantautor pero luego se ha hecho un cantante comercial, después del éxito de *Mediterráneo*, deja de cantar en catalán, canta en español y es cuando se hace popular, en principio el folk era para estudiantes y para gente muy culta pero nunca ha sido comercial.

¿Y los cantautores tuvieron su momento?

Los cantautores tuvieron su momento político digamos, hacían festivales a los que acudía la oposición al régimen de Franco y entonces eran como concentraciones políticas, el término cantautor va muy unido a la conciencia política y democrática en contra de la dictadura, entonces fueron muy populares en esos momentos un poco antes de la transición, eran populares entre los estudiantes y la gente que estaba en contra de la dictadura que se reunían a escucharles porque eran canciones de un tinte muy político. Después en cuanto llegó la democracia pues ya nadie los escuchaba. La gente se dedicó a divertirse y a consumir música más divertida y que ya no tenían mucho sentido las canciones, pidiendo libertad y democracia en la época de la dictadura sí pero si la pides cuando ya está no tiene sentido.

Hablando de libertad y apertura ¿Cree que fue importante la labor de los pioneros de la música pop para romper con lo anterior y para reivindicar una identidad juvenil?

Sí, el rock and roll ha sido muy importante para liberalizar las costumbres, para que la gente se sintiera más libre y para que la gente joven tomara conciencia de su libertad y su importancia. Hasta entonces el ser joven era ser un esclavo de la familia y de la sociedad, el joven no tenía ninguna importancia, el joven era un aprendiz, se le trataba como, “Tú a aprender lo que hace tu padre”, si tu

padre te dice que hagas eso pues haces eso, si en el colegio te dicen que hagas eso pues haces eso, si la sociedad te dice que tienes que cortarte el pelo te cortas el pelo”. Entonces el joven dice, “Pues yo no me corto el pelo, yo no quiero ser como mi padre, yo quiero hacer otras cosas” y entonces ya empieza y eso es la influencia del rock and roll. El rock and roll te incita a ser libre y lo más importante es Elvis Presley dejándose el pelo largo, bailando como bailaba, cantando lo que cantaba. El rock and roll es el símbolo de esa actitud rebelde, sobre todo películas también.

¿Qué películas?

Películas como *Rebelde sin causa*², gente joven que se rebela contra sus mayores, contra sus padres y que quiere ser otra cosa, entonces el cine es también muy importante en eso, el cine con las canciones. Lo que pasa es que muchas de esas películas no llegaban a España tampoco, el cine como Bill Halley donde había canciones de rock and roll o *El Rock de la cárcel*³, esas películas no llegaron hasta muy entrados los años 60, muy tarde. En los cineclubs incluso se veían, pero lo que es en un cine normal no se veían, se podían ver a lo mejor en un cineclub, que lo veíamos 40 personas, los muy interesados en la música nos enterábamos de que en un cine pequeñito donde cabían 40 personas se podía ver una película, una película musical. Incluso las películas de *Woodstock* ya en el 69, del gran festival, donde fueron 500.000 personas esa película se veía en cineforums o en cineclubs, la ponían en un sitio donde sólo íbamos los interesados por la música. No eran películas para todo el mundo, las películas musicales de rock and roll e incluso en las que había canciones o espíritu rebelde de la juventud americana no se veían en los cines normales, se veían en cineclubs o a lo mejor en festivales especiales que se hacían en pequeños cines apartados de la Gran Vía. Yo me acuerdo que en un cine que estaba cerca del río Manzanares había un festival de Cine Musical en el año 68 y 69, mucho después de que esas películas tuvieran éxito en Estados Unidos.

Las de los Rolling tampoco. *Qué noche la de aquel día*⁴ sí se vio y Help incluso también, pero no estuvieron mucho tiempo en cartelera, no sé cuanto estaría, a lo mejor una semana o dos, pero sí que es cierto que la influencia y el éxito de los Beatles sí que permitió que estas películas se estrenaran

¿Y acceder a la música en directo era fácil?

Sí porque se hacía muchísimos festivales, es verdad, en el Palacio de Deportes de Madrid y en el Palacio de Deportes de Barcelona y en los Clubs de Barcelona, había varios Clubs en Barcelona y en Madrid, incluso en Sevilla también donde había actuaciones de todos estos grupos, Los Sirex, Los Cheyenes, Los Mustang, todos estos en Barcelona tocaban en 3, 4 o 5 Clubs que había y en Madrid también, había 3 o 4 Clubs en el centro de Madrid, JJ en Tirso de Molina donde tocaron los Kinks, Micky y los Tonys y otros grupos y sí que había clubs aquí donde tocar. Y lo del Circo Price fue muy importante, fue lo más importante, las Matinales del Price fue aquello importantísimo, que tocaran todos los grupos allí los domingos por la mañana, eso fue definitivo para que el rock and roll entrara en España y tuviera aceptación, ahí tocaron todos los grupos.

2 Ray, N. (1955). *Rebel without a cause*. Estados Unidos: Warner Bross. Pictures.

3 Thorpe, R. (1957). *Jailhouse rock*. Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer.

4 Lester, R. (1964). *A Hard Day's Night*. Reino Unido: United Artist.

¿Y lo del Price animó a las discográficas a interesante por esta música emergente?

Claro, entonces fue cuando vieron, se editaron discos de todos estos grupos, Los Pekenikes, bueno y cuando salió el L.P. de los Brincos eso ya fue lo más, el primer L.P. de los Brincos, a imagen y semejanza, en cuanto vieron que los Beatles tenían éxito pues inmediatamente se dicen, bueno vamos a hacer aquí un grupo que sea como los Beatles y entonces surgen los Brincos, el primer L.P. de los Brincos es muy importante fue el primer L.P. importante de un grupo español, se llamaba *Los Brincos*

¿Y los primeros productores importantes quienes fueron?

Pues una mujer, la más importante, fíjate que fue una mujer y además hizo un disco fantástico, el primero de los Brincos e hizo varios discos más en la misma compañía. Fue una mujer la que hizo la mejor producción del primer disco más importante del rock and roll, Marín Callejo y posteriormente Trabucchelli y los productores de los Bravos por ejemplo ya son relativamente posteriores son 2 o 3 o 4 años posteriores

Marín Callejo además formaba parte de un grupo, sabía música y encima conocía los magnetofones y sabía cómo grabar a los grupos, muy importante esa mujer. Es muy importante reivindicar a esa mujer, pero vamos fue la que hizo el mejor disco de rock and roll en España.

Para mí el mejor disco de la historia de este país y el primero

¿Hay un antes y un después?

Exacto y yo creo además que es el mejor L.P.

Además creo que era productora y de arreglos ¿verdad?

Sí, productora y de arreglos, porque sabía música, fue muy importante, no sólo hizo el disco de los Brincos, hizo varios otros más, digamos que era la productora de la compañía, me parece que era Columbia

Sobre las compañías discográficas no he logrado encontrar nada publicado ¿sabe si hay algo?

¿Escrito sobre las compañías? No, la historia de las compañías discográficas no está hecha, lo que sí hay es un libro muy gordo que ha escrito Fernando Salaverri, que trabajó en la compañía discográfica Hispavox, que ha hecho un catálogo de todos los discos que se han editado en España desde 1955 o por ahí y aparecen los discos, las fechas, las compañías de discos. Fernando Salaverri trabajó en la compañía discográfica Hispavox y en la cadena SER, otro que ha escrito varios libros sobre la historia del rock español es José Ramón Pardo.

Sí fue al primero que entrevisté y a José Manuel Rodríguez “Rodri”

Pues con José Ramón Pardo, “Rodri” y Francis Cervera tienes buena información ya.

Otro de los productores fue Milhaud, de los Bravos y de los Pop Tops y de los Canarios. Alain Milhaud fue muy importante, fue un productor muy bueno porque consiguió éxitos internacionales, fue el primero que consiguió un éxito internacional con los Bravos, el *Black is Black* es un hito mundial. Alain Milhaud es el mejor productor internacional que hemos tenido, no era español pero

vamos vivía en España.

¿Y conciertos de figuras internacionales?

Lo más importante fue la llegada de los Beatles, fue importantísimo que tocaran en Madrid y Barcelona, eso fue un hito, eso te lo podía contar como lo consiguió y también fue director de la revista *Fonorama* José Luis Álvarez, que también tenía un programa de radio. José Luis Álvarez ha trabajado conmigo en radio nacional y él fue el que ayudó a que vinieran los Beatles con un empresario que era amigo suyo, tiene dos libros donde cuenta ahí todo.

Fernando Salaverri junto a José Ramón Pardo son las dos personas que más a fondo han estudiado y que más conocen lo que se dice, “la Intrahistoria”, son personas que han sido músicos y que han trabajado en compañías de discos y que además han sido periodistas, eso ya les da una visión mucho más de fondo que yo que únicamente soy periodista. Es muy importante una persona que ha sido productora, que ha trabajado en una compañía de discos, te pueden dar muchos más datos de la “Intrahistoria”, que es muy interesante porque algunos conocemos la historia, pero lo más importante muchas veces es la “intrahistoria” que es la historia desde dentro.

Y eso es lo difícil además

Claro la intrahistoria sólo la conocen las personas que han trabajado en compañías de discos o que han sido productores o que han sido músicos, que saben cómo se ha grabado, que han editado los discos y todos los detalles y anécdotas de toda esa historia, podías llamarlo la Intrahistoria, eso fue una definición creo que de Miguel de Unamuno.

Claro porque habrá intereses

Claro, por ejemplo la lucha de los productores por hacer un disco, porque a lo mejor la compañía de discos resulta que no le da importancia a los Brincos y entonces resulta que hay una productora como es MarynÍ Callejo que se empeña en grabar a los Brincos y entonces tiene que luchar dentro esa compañía para sacar adelante ese disco, la compañía dice, “Bueno, este disco lo hacemos con 100 pesetas” y ella dice, “No, este disco hay que hacerlo con 1000 pesetas, este disco va a ser muy importante y tenemos que quedar bien, va a ser como el de los Beatles y no se puede hacer un disco de mala manera con 100 pesetas”. En lugar de grabarlo en un día a trancas y barrancas pues hacen un disco bien hecho, bien producido, repitiendo si hay que repetir, porque eso es muy importante en una grabación, hay grabaciones que las haces nada más llegas, como sale, si te da 500 pesetas pues tienes 5 minutos de grabación, si te da 5.000.000 puedes estar un mes entero viendo a ver cómo suena y repitiendo, porque hay discos en los que hay que repetir muchas veces las tomas y una vez que la escuchas puedes rectificar, cambiar de instrumentos, de arreglos.

¿Entonces había pocas producciones buenas?

Claro, las mejores grabaciones que se han hecho en la historias son grabaciones que se han repetido muchas veces las tomas de las canciones otras veces casualmente sale a la primera pero eso es muy raro. Por ejemplo la historia de las grabaciones de los Beatles hay libros y libros, libros enteros

dedicados a examinar cómo se hicieron día tras día y hora tras hora esos discos, las dificultades que hubo con el productor, las dificultades de tiempo y dinero, eso es muy importante, esa es la “intra-historia”.

Pero es muy difícil encontrar a alguien que te informe sobre eso

Claro, eso son los técnicos, tú coges al técnico o a la productora que hizo ese disco te sientas con ella y te explica toda la historia de cómo se hizo ese disco. Hay libros enteros dedicados sólo a cómo se hizo un disco, hay una colección de libros que te explica cómo se hizo cada disco, los discos más importantes de la historia, las letras, la producción, todo. Estaría muy bien examinar cómo se hizo el primer disco de los Brincos, que fue el más importante, yo creo que es el más importante de la historia del rock and roll en España, porque es el que abre el camino a otros muchos discos, que fue muy importante, claro es muy bueno y encima producido por una mujer.

¿Esta primera parte de la historia del pop española está poco estudiada?

Sí, hay una revista, la revista FM en la que yo escribo que ha habido varios compañeros míos que han entrevistado por ejemplo a Alain Milhaud, es un número que salió el año pasado, hace 3 o 4 números, contando un montón de anécdotas. Pero a MarynÍ Callejo no conozco a nadie que la haya entrevistado.

Yo entrevisté a Fernando Arbex, que bueno él era el alma de los Brincos y era el que se quedó con los Brincos después de la separación de Juan y Junior. Él se quedó como guía de los Brincos, como principal compositor y poco antes de morir yo lo entrevisté en su casa y me contó la historia de los Brincos, como nacieron, como grabaron en Inglaterra, todo y todo lo que hizo posteriormente, que ha hecho muchísimas producciones, es el músico más importante de la música pop española, porque no sólo compuso todo lo de los Brincos sino que compuso canciones para mucha otra gente, para Micky, para mucha gente y después el grupo Barrabás. Ha hecho como 2000 canciones o más grabadas, muchísimas, para Marisol también, una barbaridad y con mucho éxito además, el que ha conseguido más éxitos, montones de canciones que no sabes que son tuyas son tuyas, “El chico de la armónica” de Micky, canciones de Miguel Ríos, canciones de Marisol.

Hice entrevistas a todos los grupos desde los años 60 hasta el año 2000, fui entrevistando con un equipo de televisión a todos estos grupos, en Barcelona, Valencia, en todos los sitios donde estaban y un resumen de eso fue lo que fui sacando, hice 40 capítulos de la historia del pop español, salieron en la 2 de televisión.

¿Se puede acceder a ellos?

No, no los han puesto en la web, están en el archivo ni siquiera están cosas que han tenido mucho más éxito en la web. En la web de televisión hay muchas cosas pero faltan muchísimas y muy interesantes, por ejemplo la Edad de Oro de Paloma Chamorro que ha fallecido hace poco, ha fallecido esta semana. La gente echa de menos que no esté ahí toda la historia, todos los programas de la Edad

de Oro que han sido muy importantes. Pues lo mismo, yo hice en 4 años una serie de 40 capítulos, 10 por cada década con todos estos grupos y con todos los artistas, entrevistando a productores, entrevistando a grupos, entrevistando a periodistas y eso está ahí en el archivo de televisión y yo muchas veces he hablado con gente de televisión pero dicen que no, que no tienen gente para hacerlo, te dicen, bueno sí, ya lo haremos, ya lo haremos, pero hasta ahora no lo han hecho

¿No tienen interés?

No tienen mucho interés porque dicen “Bueno y qué ganamos con eso”.

¿Cree que está reconocida la labor de los periodistas de radio musical o al tratarse de música no se le da la importancia que merece?

Es una vergüenza, porque ni siquiera la labor que ha hecho Paloma Chamorro por ejemplo que ha sido importantísima en televisión, es como MarynÍ Callejo, una persona importantísima para la cultura de la televisión en nuestro país, porque ha hecho muchos programas además de la Edad de Oro, ha hecho como 8 programas distintos de Arte. Empezó en los años 70 entrevistando pintores, entrevistó a Dalí, a Miró y a algunos de los más importantes artistas y son programas que están ahí metidos en un archivo y no los han puesto en la web, no se pueden ver. Después el otro día que se muere, televisión no le ha hecho ninguna mención, ningún homenaje, no se ha hecho nada, ha sido una verdadera vergüenza, únicamente lo dijeron en el telediario un segundo “*Se ha muerto la periodista Paloma Chamorro que dirigió la Edad de Oro*”, ya está. Es una vergüenza que no hayan hecho un programa especial, con músicos, artistas y periodistas para hablar de la importancia que ha tenido en sus carreras y en la cultura española el trabajo de esta mujer, esta mujer ha hecho un trabajo excepcional porque revolucionó la televisión. Hizo con La Edad de Oro una revolución dentro de Televisión Española porque nadie se había atrevido a hacer un programa en directo, en un estudio en directo, algo arriesgadísimo, con grupos tocando en directo, con entrevistas, con artistas, con músicos, con cineastas y que descubrió a un montón de grupos en los años 80 y que dio a conocer a Almodóvar y a muchos otros grupos y que la propia televisión española le quitó el programa, la apartó y como si no hubiera existido.

¿No se reconoce porque es música?

No se reconoce a gente que hace bien su trabajo. Te hacen programas dedicados a futbolistas o a tenistas, dedican 2 horas a hablar de un tenista o un futbolista y después no te reconocen la labor de una periodista, de una persona que ha hecho un trabajo extraordinario en el campo de la cultura. En Estados Unidos o en Inglaterra hubiera sido importantísima.

¿En otros países si se reconocen más?

Sí, en Inglaterra, Estados Unidos y en Francia a esa gente que hace esos trabajos se la reconoce.

¿Y a los locutores de radio no se les reconoce como a otro tipo de figuras?

Sí, como te digo, una serie de 40 capítulos que he hecho yo en la que habla Fernando Arbex, el Dúo Dinámico, todos los grupos importantes, Los Sirex, Los Salvajes, los productores, capítulos que

no lo hayan repuesto, o que no los hayan puesto por lo menos en la web para que la gente los pueda ver. Tienen material ahí, y reponen verdaderas chapuzas y porquerías que tienen.

10.5. Entrevista a José Ramón Pardo 4 de Noviembre de 2016

¿Cuál era el panorama anterior al pop y al rock and roll en España?

La radio desde que nació tenía mucho que ver con la música como es lógico. Desde que los americanos empezaron a hacer radio, hacían música en directo, iban a los locales donde tocaban las grandes orquestas para bailar y transmitían la actuación completa de Benny Goodman o Glen Miller, eso fue siempre un éxito. La aparición del disco, sobre todo el microsurco hizo que cada vez fueran más al disco y menos al directo. En España la radio empezó en los años 20, hasta los años 40 funcionó en ese estilo, poniendo algunos discos pero luego hubo un problema con las Sociedades de Gestión, con las Sociedades de Autores para poder poner o no discos y pagar. Hubo una etapa en la que era más fácil tener una orquesta. En Alemania cada radio tenía su propia orquesta, porque no podían poner discos, curiosamente las orquestas se convirtieron en el mayor éxito discográfico, Bert Kaempfert, Jeim Lass, gente que estaba en la Radio de Hamburgo, en la radio de Frankfurt y vendieron millones de discos, pero el caso es que en España, antes del rock and roll lo que sonaban fundamentalmente eran programas tipo concursos, *Conozca a sus vecinos* o *Discos Dedicados*. Había Cuplé, y muchísima Copla, la Canción Sudamericana, la Ranchera y el Tango. Luego, cuando entra el bolero, es más hispano, la gente prefería escuchar boleros grabados en España, la gente Antonio Machín (que aunque era cubano grababa en España) o Jorge Sepúlveda que los boleros de otros países, aunque es cierto que gente como los Panchos que siempre mandaban o Lucho Gatica. Eso era lo que se oía, hasta llegar el rock esa era la base de la radio. La primera música moderna que entra en España entra a través de grupos italianos que entonces se llamaban *complessi*, *complesso* y de ahí sale la idea de que en España la gente que hacíamos música en los 60 no nos llamábamos grupos sino conjuntos, porque era Renato Carosone y el suo Complesso, Marino Marini y tal, esos son los primeros que abren una puerta, son los primeros capaces de con sólo cuatro músicos (o cinco como mucho), tocar todo y no necesitar una orquesta mientras que los del bolero y demás tenían que tener una orquesta detrás ellos. Ya son independientes, y con esos pequeños grupos, que equivale a lo que se hace en Estados Unidos, donde también los grupos consiguen ser autosuficientes y no depender de una gran orquesta en la cual quedas diluido y no eres nadie, eres el cantante como el batería o el saxofonista, eso es lo primero que llega a España. El primer superéxito es “Maruzzella” de Renato Carosone y Marino Marini con “Marina”. Renato Carosone tuvo 14 o 15 éxitos muy importantes, “La Pansé”, el pensamiento, “Tu vo far l’americano”. Eso fue la base que hizo que aquí se empezara a imitar, de hecho el Dúo Dinámico, en el primer disco que grabó tenía una canción de Renato Carosone “Cow Boy”, antes de empezar con canciones americanas como “Oh Carol”, es decir que la música italiana, no solamente la romántica posterior fue muy importante. A finales de los 50 empiezan a surgir una serie de nombres que hacen una música que no es nada de lo anterior, por ejemplo Gloria Lasso, que hace la famosa “Luna de Miel”. El primer cantautor con ese nombre José Luis y su guitarra con la canción “Mariquilla” y eso suena mucho en la radio, pero en esos mismos años, 57 a 60 quizás la persona

que más suena en la radio es Nat King Cole pero cantando en Español, “Perfidia”, “Ansiedad”, eso es todo lo que antecede a lo que podemos llamar rock. El rock como tal se empieza a oír en España en el 60 o 61. Los primeros grupitos españoles catalanes y madrileños no eran radiados, era una cosa muy rara, ni siquiera había programas juveniles. Para mí el primer programa musical con música americana que yo empecé a escuchar se llamaba *Boîte*, que hacía Ernesto La Calle. De *Boîte* hemos editado un disco, también tenemos los éxitos de Carosone y de José Luis y su Guitarra en disco. Para mí el primer programa fue ese, en el primero en el que yo escuché a Dean Martin, y eso, pero digamos, el rock se pone de moda en España con un grupo cuba pero que vivía en Estados Unidos, los Llopis y un grupo mexicano que son los Teen Tops que tienen de líder a Enrique Guzmán. Estos son los primeros que cantan rock en Español y eso es lo que hace que los grupos de entonces empiecen.

¿Estos grupos sí se radiaban verdad?

Estos sí se empiezan a radiar y en el 60 surgen los dos grandes programas que van a hacer importante la música juvenil, uno se llama *Discomanía* que lo hacía el chileno Raúl Matas, que llevaba mucho tiempo haciéndolo en Radio Minería, el otro es *Caravana Musical* de Ángel Álvarez, ahí hay un capítulo dedicado a eso, *Caravana Musical* es mucho más americano. Nosotros estamos sacando ahora, él tenía las series doradas que eran lo más importante, nosotros hemos sacado las 150 primeras series doradas (Tres discos). *Discomanía* le daba más a la música en español, fue quizás el programa que lanzó aquí a Los Cinco Latinos, a Billy Cafaro y a Luis Aguilé cuando empezaba. Así es un poco como arranca, y a partir de ese momento empiezan a haber programas musicales jóvenes. La radio musical fuerte empieza cuando la convención de la UER exige que todas las emisoras de radio europeas que emitían en Onda Media tengan una emisora también en Frecuencia Modulada y además que no repita lo mismo. Para no repetir lo mismo pensaron que lo más barato era la música y todas las nuevas radios se convirtieron en musicales y un programa que había en Radio Madrid, que se llamaba *Los 40 principales* era un programa al principio de una hora, luego de tres, con esa norma pasa a convertirse en La Cadena *40 principales*, todo música en FM.

¿Cree que la conexión que hay entre la radio y el nacimiento del pop es importante?

Es muy importante, para que comience el rock en todos los países, como en Estados Unidos, hacen falta varias revoluciones, una, que haya muchos jóvenes, dos, que los jóvenes puedan comprarse un tocadiscos, es decir que no tengan que oír la música que les ponen sus padres, y en ese momento nace el disco de vinilo pequeño, se pasa del disco que llamamos de pizarra o de piedra, a esos discos pequeños mucho más manejables que son los jóvenes los que los compren. Sin esa revolución tecnológica que es el paso del disco de 78 al microsurco el rock no hubiera podido funcionar. Sin la existencia de unas radios ya específicas musicales, no hubieran tenido difusión, porque la radio, la radio hablada actual, tu oyes la SER, RNA, la COPE, no ponen música, ponen una canción muy de cuando en cuando, pero no tienen programas musicales, en cambio las otras eran todo música y esas son las que escuchan los jóvenes, y empieza esa revolución.

Como miembro de Teleko, ¿Cuáles fueron los primeros grupos y solistas extranjeros que escuchó que les inspiraran para hacer música?

Más que conjuntos, solistas como Elvis Presley, Chuck Berry, Fats Domino y algunos grupos, Los Diamonds con “Little Darlin’”, Neil Sedaka con “Oh Carol”, Ricky Nelson, en el 1º CD de *Caravana* (Editado por Rama Lama) ahí están casi todos los que oíamos y utilizábamos, esos artistas que ponía Ángel Álvarez, por ejemplo Los Tokens que cantaban “The Lion sleeps tonight”, es decir, había grupos que llamaban du du ha, con juegos de voces, grupos instrumentales, como Los Ventures, luego estaban Pat Boone, Paul Anka, los Brothers Four que hacían folk, Johnny Horton que hacía country, Johnny Preston que hacía rock, Guy Mitchell que hacía que empezaba a hacer pop, Johnny and the Hurricanes, pero se mezcla con Doris Day, que hacía cancioncilla, Brenda Lee, Everly Brothers ...

¿Se podía escuchar tanto música ligera como rock and roll?

Sí, había una mezcla de todo, pero eso era lo que funcionaba.

¿Los programas más importantes del principio aparte de *Discomanía* y *Caravana* cuales fueron?

Los primeros, es este Ernesto Lacalle, del programa *Boîte*, y en la cadena SER quizás el más importante era Pepe Palau, que hacía programas musicales, aunque a él le gustaban más Frank Sinatra y ese tipo de música, de hecho Televisión Española, en el 66 creo, empezó a hacer un programa musical donde puso a Pepe Palau y a un chico nuevo que empezaba que era Íñigo, para que hubiera las dos tendencias y así empezaban a mezclarse. Pepe Palau decía que tenía una enfermedad que era la Sinatritis, porque estaba obsesionado con Sinatra, pero a la gente joven eso no le iba y entonces si no ponías a Elvis o a Duane Eddy no eras nadie.

¿Qué impacto tuvo en la juventud en ese momento la radio?

Tuvo mucho impacto, la televisión en España empieza en el 56, pero en los 10 primeros años no era importante, tenía programas de grandes estrellas, galas (hay otro capítulo ahí de la televisión), *Gran Parada*, *Amigos del Lunes* donde iban los artistas ya consagrados. Yo ahí descubrí a Los Cinco Latinos y a gente así, pero la gente joven que hacía rock no tenía hueco, pero para nada. Yo creo que el primer éxito de un grupo rock fue ya en el 64, aparte del Dúo Dinámico, Los Pekenikes con la versión de Los Cuatro Muleros, hasta entonces nada. Bueno, sí tuvieron muchísimo éxito El Dúo Dinámico, entre el 60 y el 66, hicieron 20 números 1 con absoluta facilidad.

¿La radio les servía de inspiración para escuchar los temas y luego aprender de ellos?

Sí, porque primero, ellos eran los guías que nos ponían lo que ellos consideraban bueno, segundo, porque esos discos no salían en España, los aprendíamos de la radio y además no había casetes ni nada, había que oírlos, había que escucharlos y lo aprendíamos oyéndolo en la radio, a la segunda vez y a la tercera, buscándole el tono y esas cosas. Encontrar un disco hoy día es facilísimo, pero entonces era imposible. Luego estaban en Madrid, en Sevilla y en Zaragoza las radios norteamericanas de la base, en Madrid Radio Torrejón, que ponían muchísima música americana y los que podían tener

algún contacto con la base, porque algún familiar suyo trabajaba o tal, allí sí se vendían los discos americanos. Mucha gente de los grupos tenía algún contacto en la base y de ahí sacaban discos y estaban en cabeza, descubrían cosas que todavía no habíamos oído los demás. La mayor parte de los éxitos de los años 60 los comprábamos en segundas versiones, es decir el artista original no salía en España pero había artistas que hacían versiones parecidas, e incluso se ponían nombres parecidos, para que picáramos, y decíamos, esta no es igual que la que ponen en la radio, es decir que no era la misma, pero sí, la radio era fundamental.

¿Cómo surgió el impulso de hacer un conjunto de rock and roll?

Pues porque yo estaba en un colegio en el que ya había varios grupos, entonces la idea, fueron, mi hermano, el anterior a mí. Yo soy el quinto de 10, mi hermano el 4, con un compañero que estaban estudiando ingeniería de telecomunicación, hicieron un dúo llamado los Teleco y cantaban al estilo del Dúo Dinámico, los dos con dos guitarras, pero querían participar en un concurso de televisión y hacía falta algo más, entonces entré yo con el contrabajo. Después de esa actuación en televisión entró el batería, ya teníamos el cuarteto. Pero en mi colegio estaban Micky y los Tonys, los Estudiantes, luego yo pasé al instituto Ramiro de Maeztu y allí estaban Los Pekenikes, Los Pasos, y en los Festivales de colegio nos conocíamos, nos cambiábamos de instrumentos, uno que estaba en un grupo se pasaba a otro...

¿Cómo eran las revistas habladas como *Enlace*?

Eran como un Magazine de Televisión, pero sin mesa, de pie. Unos locutores iban dando paso al torero de moda, a un actor, le hacían una entrevista y como no podían tener música, porque no pagaban nada a nadie, era gratis entrar, como no podían pagar, preferían llevar a grupos jóvenes, que lo que queríamos era cantar allí. Yo estudiaba en el colegio donde se hacía *Enlace*, entonces yo los veía a todos y de pronto, “¡Oye, puedo cantar en *Enlace*! y te veían tus compañeros, hablo de compañeros porque entonces los colegios eran sólo de chicas o de chicos, no eran mixtos.

¿Y las Matinales del Price?

Empezó en Noviembre del 62 y terminó en Febrero del 64. Eso ya fue la primera profesionalización, la primera vez que se cobraba al público por ir, pero no pagaban a los músicos, pero había publicidad, había carteles en la calle, era más importante, y allí empieza a ser mucho más profesional. Los grupos allí, si los iban a contratar es que son buenos, si no no, si son muy buenos ya no quieren ir porque no cobran, pero es el primer escaparate importante. Lo anterior eran festivales de colegio, allí empezaron a surgir grupos, ahí van los cazatalentos de las compañías de discos a buscar artistas porque se dan cuenta de que hay un nuevo fenómeno y ahí empiezan a fichar.

¿Entonces las casas discográficas empezaron a interesarse por la música juvenil en ese momento?

Las discográficas existían, pero se dedicaban..., los primeros discos que se editaron en España de los Beatles ponía debajo, Cuarteto músico vocal, hoy día diríamos, ¡Este tío es un paleta!, pero

entonces ...

¿Qué solistas y grupos considera que son los pioneros de este fenómeno?

Primero hubo dos o tres cantantes, Kurt Savoy, que va a estar en ese festival (el de los Pioneros del Pop Madrileño), que ahora vive en Francia y se dedica a silbar, pero fue el primer rockero, junto a él estaba Rocky Kan, un cantante de Zaragoza, estaba Ontiveros y empezaba a cantar Bruno Lomas en Valencia, esos fueron los solistas. Como grupos, los primeros fueron los Estudiantes y los Pekenikes los más importantes, luego estaban Los Relámpagos, Los Sonor, Micky y los Tonys, casi todos los que están ahí en la lista.

¿Hubo presión por parte de los poderes fácticos para que el fenómeno una vez que empezó a crecer se cortara?

No, la única fue quitar los Festivales del Price, pero porque el régimen franquista le tenía mucho miedo a las reuniones de gente, había un derecho a la reunión. Teóricamente si organizabas una fiesta en tu casa y había 20 personas tenías que pedir permiso, no se hacía pero había un miedo. Yo siempre digo que la policía entonces no decía “¡Váyanse!” sino “¡Disuélvanse!”, que no hubiese grupos grandes. Les preocupaba que al salir, pandillas grandes de chavales cantando y tal, se lo cargaron por eso. En ese libro (Aquellos años del guateque) creo que pongo algunos trozos del periódico de la época de las cosas que se decían, uno decía: “¿Quiénes son estos? No son estudiantes, no son obreros, esa era la pregunta clave, ¿de dónde han salido estos?”

¿Había una conciencia juvenil?

Sí, el rock and roll nace como autoafirmación de una generación y enfrentamiento con la de los mayores.

¿Esto era un fenómeno nuevo en España?

Sí, en todos los países del mundo fue eso, “nosotros somos distintos a vosotros, no nos gusta nada lo que hacéis y nos encanta que no os guste lo que hacemos nosotros” Porque en el fondo, todos los mayores, yo ahora que soy mayor oigo y digo, “¿Qué cantan estos?” Siempre hay ese rechazo, pero ahí fue más visceral porque era salirse de la buenas costumbres y de las buenas normas y americanizarse, y fíjate ahora, que somos más americanos que los de Kansas City, pero entonces era grave, ¡extranjeros!, la forma de vestir, los coches, las motos, el peinado, todas esas cosas.

¿Esas cosas eran símbolo de identidad?

Sí

¿Cómo fue su experiencia en la radio en sus inicios?

Mi debut en la radio fue cantando en un programa de Radio Intercontinental. Aquí hay una foto, fíjate que pobres éramos, que instrumentos, qué micrófonos, el del contrabajo de la derecha soy yo, con más pelo y menos barba y además negro.

Yo empecé en la radio en un programa de Radio Intercontinental que cantaban grupos, cantando, pero no tenía nada que ver.

Luego el mundo de la radio era un mundo de unas voces muy especiales, mucha calidad vocal, locutores profesionales, cosa que yo no tengo y la mayor parte de los que hacemos radio ahora no tenemos, siempre hay alguno, Íñigo tiene una voz perfecta, pero de pronto empezó a surgir la idea que era más importante tener a alguien experto que alguien que hablara bien al que acababan no creyendo, decían, “Este está leyendo”.

Yo entré en la radio a principios de los 70 cuando Radio España de Madrid, Joaquín Díaz el folklorista tenía un programa que se llamaba la hora folk, decidió dejar de cantar para hacer un museo y un centro etnográfico en Valladolid dejó ese hueco y me llamaron corriendo. Yo entonces escribía de música en periódicos, era muy fácil porque poca gente lo hacía. Yo escribía en *ABC*, era redactor jefe de *ABC* y de *Blanco y Negro* que era la Revista de *ABC* y escribía gratis de música y ahí me llamaron para la radio y me llamaron para la tele. Primero me llamó *Informe Semanal* y luego de ahí pasé a *Aplauso*. Pasé de los programas considerados informativos como *Informe Semanal*, aunque yo hacía la música a los programas espectáculo, variedades y entretenimiento, *Aplauso*, *Tocata y A Tope*. Entré en la radio de esa forma, la forma más rara. El primer día que entré me quisieron echar, porque no tenía voz, y tenían toda la razón, pero como no pagaban nada, dicen, “Tú escribes el guión y lo lee otro”, “¡Hombre, con lo que pagáis!, primero, no escribo guiones, improviso y segundo, la única satisfacción que tengo es hablar” y por eso me dejaron y de ahí me fichó Radio Peninsular, Radio Nacional, Antena 3..., he estado en todas prácticamente.

¿La estructura de los programas musicales que había cuando empezó usted era distinta a la de los programas actuales?

Totalmente distinto, cuando yo empecé no existía la FM musical, por lo tanto era una hora de folk. Hoy día cuando sale la radio es muy difícil hacer un programa porque están monopolizados por tres, de 6 de la mañana a 1 lo hace Carlos Herrera, por la tarde de 4 a 7 o a 8 la hace quien sea, Carlos Francino en la SER y a partir de ahí se va a un informativo muy largo que acaba en deportes. Los únicos programas de una hora son los que van de madrugada, hay muy poco hueco. ¿Qué sucede? Que esos programas en realidad engloban otros, tienen un especialista en cine que les hace 20 minutos de cine, antes se hacían programas de cine, tiene a otro de música que le hace 20 minutos de música, antes eso era un programa sólo de música, entonces esos programas *ómnibus* que llaman, han quitado la idea de programas y han quitado el concepto. Antes los locutores que hacían esos programas eran gente famosa y ahora es un colaborador más. Yo estoy ahora en Radio Nacional haciendo eso en el programa de Pepa, donde somos 20 o 30 colaboradores Aberasturi, un Historiador..., sin embargo si tienes tu programa la cosa cambia.

¿Y los locutores de la radio anteriores a su generación tenían un estilo diferenciado con respecto a la suya?

La radio antes de mi generación era una radio muy cuadrículada, todo con guión, con unas voces excelentes perfectas, hacían dramáticos (que ahora no se hace), seriales, obras de teatro, hacían

programas de caridad, *Ustedes son Formidables*, para conseguir dinero para alguna causa (ahora se sigue llevando), pero siempre con mucho brillo, mucho decorado sonoro. Pero cuando entró mi generación entramos diciendo, “No”. La primera cadena de radio que dirigí, estaba buscando gente, me venía gente y decía bueno es que yo soy muy aficionado a la música, “Bueno y tú que sabes “ “¿Yo?, música costa oeste”, un tío que se centra sólo en eso, otro.. “Yo música soul”, cada uno quería hacer una parcela distinta, es lo que se hace ahora. Si ahora oyes Radio 3, cada uno tiene un fragmento, en mi época era la música que está de moda, Ángel Álvarez mezclaba *soul* con *du du ah*, con *country* o cantautores.

¿Caravana musical como estaba estructurado?

Era poner música

¿Hablaban poco?

Sí. Tenían muy buen guionista, el guionista que tenía es el que escribe estos discos, (Señalando el CD de *Caravana*) aquí lo que hacemos es poner un comentario por canción que hace Charlie que era el mismo que tenía Ángel Álvarez de guionista. Iban poniendo novedades, luego había una sección de no sé qué y las Series Doradas que eran las que llevaban por lo menos 10 semanas en la lista. Tenía más estructura *Discomanía*, era más de ese tipo de secciones, de novedades, de entrevistas, era más ágil.

Ángel Álvarez era un trabajador de Iberia, lo que se llamaba entonces un radiotelegrafista, como viajaba mucho a Estados Unidos, se traía discos, un día empezó a hacer un programa, era amigo del presidente del *Corte Inglés*, que le patrocinó, eso permitió que nadie le quitara porque iba con dinero, iba con publicidad, pero era un programa, era una hora tranquila y normal, con sus Series Doradas, “Vamos a recordar la serie dorada 170” y creó auténtica escuela, gran parte de la gente de mi edad o algo menos que está hoy en el mundo del disco de las empresas nació escuchando a Ángel Álvarez

Luego hay otra que nació escuchándome a mí, de pronto lo descubro, un señor que ha hecho la carrera oyéndome, en un pueblo que hemos ido a hacer el programa, el teniente alcalde: “Mi marido es forofo tuyo” decía la teniente, había estudiado en Salamanca y había estudiado poniendo Radio 80 serie oro que la dirigía yo y donde hacía programas.

¿Y cómo era la estructura de Discomanía?

Tenía secciones con caretas, con cortinillas musicales, tenía jingles, “*la canción más dulce, la que llega al alma*”. *Caravana* no tenía nada de eso, ponía un tema instrumental de introducción muy bonito y ya está, en ese momento se hacía mejor radio de ese tipo en América que en España y Raúl Matas nos la trajo, igual que Bobby Deglané en la Radio Concurso que también nos enseñó mucho.

¿Cree que está suficientemente reconocida la labor de los locutores de radio musical?

Muchos de los grandes locutores musicales han pasado a ser locutores generales José Domingo Castaño, José María Íñigo, Miguel de los Santos, muchos, el propio Luis del Olmo empezó en músi-

ca, Carlos Herrera empezó en música.

Yo era redactor jefe de *Blanco y Negro*, me tocó cubrir la Marcha Verde del Sahara, los últimos fusilamientos del Franquismo, he viajado como enviado especial con los reyes y el día que en el año 83 fui a *ABC* y dije, “lo dejo” “¿por qué?” “Porque quiero dedicarme a hacer cosas musicales”, “Estás loco tú y tal”. Hay mucha gente joven que me dice, “¡Ah, pero tú eres periodista!, sí, yo creí que tú eras aficionado como hay muchos”, Sí, soy aficionado pero estudié periodismo y fui durante 18 años redactor jefe de un periódico, no es que me aburriera pero me gustaba mucho más esto. Cuando descubrí que podía.... Llegó un momento en el que hacía en televisión los guiones de *Aplauso*, *Tocata y A Tope*, que fueron 11 años seguidos pero a la vez hacía en radio programas y a la vez era redactor jefe, estaba un poco loco, y entonces dije un día, “¿Qué dejo?” “¿Qué puedo llegar a ser como periodista normal?”, estar en las tertulias y ser uno más o aquí que yo destacaba un poco. Yo tengo aparte de mucha afición muy buena memoria y una gran colección de discos. La radio musical no tiene prestigio,

¿Se prefiere la “radio seria”?

Sí, la “radio adulta”.

¿Cómo se hacía la programación de la radio, se grababa mucho antes?

No, la programación de las emisoras cuando empezó este sistema, era un programa más donde había Deportes, Informativos y por tanto el director de programas o el director de la radio decidía: “De 8 a 8.30 José Ramón vas a hacer un programa, ya sabes, tienes un programa musical, pero delante de ti va el de humor”. Yo iba detrás del de *Goma Espuma* y delante de Deporte, por ejemplo, en Antena 3, ese era un sistema. El Sistema más complicado es cuando haces una radio sólo musical, las radios musicales yo las divido en dos partes fundamentales: Ya empezó en los años 60, las que tenían programas y especialistas en cada programa, en Madrid eran Radio 2 de Radio España y Radio Popular, muchos de los cuales están ahora en Radio 3 de Radio Nacional y había radios de programación fija que iban cambiando los locutores, tipo *40 principales*, cadena 100, es decir, haces un turno de 4 horas, te dicen que canciones tienes que poner, tienes que decir que todas son buenas, porque todas las pagan, sí, sí. Si alguien se engancha con una radio de ese tipo, es bueno para esa radio porque no lo va a dejar, en cambio yo puedo ahora mismo escuchar en Radio 3 el programa de música Brasileña, pero luego el siguiente no me gusta y entonces dejo ya de oír esa radio, mientras que el otro tiene un público más estable, más fiel, pero a mí me gusta más la radio variada, porque además la radio que se hace hoy día, se demuestra que hoy día los chavales con el Spotify dejan de oír la radio, dejan de comprar discos porque se ponen lo que a ellos les gusta, se ponen los casquitos, van por la calle y lo van oyendo. Ha cambiado totalmente.

¿Y la industria discográfica tuvo influencia en lo que se radiaba?

Sí, sí, vamos a ver, la industria discográfica era el filtro que hacía que un artista fuera alguien o no, si no te grababa ninguna compañía no tenías nada que hacer. Entonces la compañía era la que elegía

al artista que pensaba que iba a funcionar, le buscaba las canciones y peleaba con la radio para que pusieran. Desgraciadamente la mayor parte de la pelea era poner dinero, no para que la pusieran sino en publicidad para una especie de intercambio. Era raro que te dijeran te pago si pones esta pero,.. “Si esta canción la vas a poner fuerte yo colaboro y te pongo una campaña de cuñas de esa canción de 5 millones de pesetas”. Yo cuando he sido director de cadenas de radio, siempre decía a mis jefes, “Mira yo no quiero poner anuncios de canciones, yo quiero tener anuncios del *Corte Inglés* y de *Leche Puleva*, porque el de Leche Puleva nunca me ha pedido que al acabar, diga: “Ahora vamos a poner la canción tal y que rica voy a beberme un vaso de Puleva”, o “Qué buena es esta camisa que me he comprado en el Corte Inglés”, ponías el anuncio y ya estaba. En cambio el de la radio cuando pone publicidad y quiere que pongas el disco exige que pongas el disco y que hables bien de él, la gente ya no cree en ti: “Estos están poniendo lo que le pide la compañía de discos”.

¿Y eso ocurría ya con Raúl Matas y Ángel Álvarez?

No, ni Ángel Álvarez ni Raúl Matas, eso empieza con las radios musicales, ya con lo que es la radio musical a partir de la Radio Fórmula. En esa época había total libertad. Es cuando empiezan la Radio Fórmulas, dentro de la Fórmula como sólo ponían música era el sitio donde se anunciaban. Las compañías de discos ponían una gran cantidad de dinero. Unas emisoras disimulaban, por ejemplo, la cadena SER, antes de que sucediera eso ya cobraban de las compañías a cambio de la publicidad de una Revista de la Radio que hacían ellos, no metían publicidad del disco en la radio, porque era la radio generalista, pero tenían que meter anuncios, páginas enteras o el poster central en la revista, era una forma de compensar el dinero.

¿Pero en la primera etapa de la radio musical esto no ocurría?

No, antes de las Radio Fórmulas había libertad total por parte del locutor, yo he trabajado mucho en esa época y nunca tuve ninguna presión. La presión empieza cuando diriges una emisora musical.

¿Como director de Rama Lama le ha resultado complicado editar esta discografía?

Es complicado pero es agradable, la única ventaja es que no me ponen en ninguna radio ningún disco y lo explico. A mí me dice uno, dame este disco que has sacado que lo pongo, si es que no me sirve para nada, ¿Por qué?, Porque si fuera un disco inédito el que lo quiera comprar tiene que comprar el mío, pero si tú pones ahora mismo “Ansiedad” de Nat King Cole el que te está oyendo no sabe si ha salido un disco nuevo, si es de tu colección o de la colección de la radio, no sabe si está en el mercado o no. Nosotros cada vez vendemos más a base a este catálogo (El Catálogo de Rama Lama), que informa a la gente de lo que hay, es decir aquí hay casi 500 discos, si en una tienda tienen 20 o 30 nuestros nos damos con un canto en los dientes.

10.6. Entrevista a Rafael Revert 23 de Febrero de 2017

¿Cuál era el panorama anterior al pop y al rock en España?

El panorama musical era muy pobre, era un panorama en el que básicamente en la radio se ponía música andaluza, música de coplas y música de ese tipo, y se ponían también boleros y música sud-americana, mexicana, mucho mexicano había, esa era la época de los años 50. Yo recuerdo cuando era un niño, ibas a las verbenas y todo lo que se oía en la radio era Paquita Rico, eran canciones españolas típicas, de copla vamos, eso era lo que había hasta que empezaron los programas de música americana.

¿Qué programas de radio cree que fueron los pioneros y los más importantes para el nacimiento de la música juvenil en España?

El primero que yo recuerdo era el programa que es el que me aficionó a mí a la música, se llamaba *Boîte* y lo hacía Ernesto Lacalle en Radio Intercontinental y era los sábados por la noche, si no recuerdo mal era a las 11 de la noche yo lo oía porque mis padres se iban todos los sábados al cine y yo me quedaba con mi hermano en casa y poníamos la radio, poníamos el programa este y allí, lo disfrutábamos porque sólo ponía música americana, entonces ahí le cogí el cariño. Entonces también apareció gente como Pepe Palau que en la SER ponía mucha música Americana, a él le gustaba mucho Sinatra y trabajaba ese tipo de música mucho. También apareció Raúl Matas con su *Discomanía*, pero era bastante español, ponía muy poquito extranjero. Yo tengo una anécdota con él, porque yo entonces estaba estudiando y me metí a trabajar, bueno a trabajar... a ayudar a Ángel Álvarez en Caravana Musical. Entonces yo estaba pues enteradísimo claro y todas las semanas escribía a *Discomanía*, a Raúl Matas, una carta votando por los diez temas que a mí me gustaban, que era lo que había que hacer. Un día me lo presentan ya cuando estaba yo en la SER, había empezado yo allí, b

“Bueno mira este es Rafael Revert y tal”

Raúl Matas: “Pero bueno, tú eres Rafael Revert, mira ¡La de veces que te he podido maldecir! por las cartas que mandabas, porque poníamos claro, hacíamos las listas enormes e íbamos apuntando los votos y llegabas tú y había que poner diez títulos que no votaba nadie más que tú, que había que añadir ahí, los títulos en inglés, largos, que era una cosa.. ¡claro me acuerdo de ti!”

Rafael Revert: “Hombre, ¡lo siento!!

Entonces ¿confeccionaban bien las listas?

Lo hacían bien, lo hacían bien. Así que ahí empezó la música. Con Ángel Álvarez y *Caravana Musical* empezamos a descubrir lo que era la música verdaderamente *yanqui* y buena. Ahí después de *Caravana* pues ya empezamos en la SER. Yo estuve en Caravana un tiempo hasta que me cogieron.

¿Y en Caravana como fue?

Pues mira *Caravana* como fue, yo estaba estudiando Peritaje mercantil y uno de los que estudiaba conmigo que está en Radio Nacional, bueno ya no, se ha debido jubilar, se llama Wenceslao Pérez Gómez. Wenceslao como veía que hablaba mucho de música y sabía mucho de música porque oía

Boîte, entonces, “Oye tal, tendrías que venirte conmigo que hay un programa nuevo que ha empezado en *La Voz de Madrid*, que es un tío que se llama Ángel Álvarez y que pone mucha música buena y tal”, “Sí bueno, que hay que hacer”, “Pues te vienes y te apuntas y ya está”. Así que me fui y me apunté y este lo que hacía era que todas las semanas en la Plaza de España, en un hogar de Falange. Hacían actuaciones, las primeras actuaciones que yo vi en mi vida las vi aquí y ponía música, ponía discos y ponía eso, pues a eso nos acostumbrábamos a ir todas las semanas.

¿Era una vez a la semana?

Sí, el programa era todos los días pero en público era una vez a la semana y entonces pues una de las veces, ya lo conoces, “Tú, quieres ayudarme”, “ Hombre pues sí”, “Pues yo tengo la oficina..” La oficina la tenía en la calle Mayor y allí que me fui a la calle Mayor a la oficina con Wenceslao y con otros dos o tres amigos y allí preparábamos los programas, preparábamos las cosas, hacíamos los carnés.

¿Duraba una hora el programa?

Duraba una hora, sí.

¿Y la lista de música la confeccionaba Ángel Álvarez?

No, la hacíamos nosotros. A Ángel le gustaba esto, tenía una voz preciosa, le gustaba la música, pero él, pero no le preguntes mucho de las cosas. Le llamábamos *Tomahawk*, con ese título, se lo escribíamos todo, él era un enamorado de la música, hablaba perfectamente inglés, entonces pues todo le gustaba mucho.

Yo de ahí me marché a la SER, un día alguien me dicen, “Oye, ahí en la SER, hay un programa de concurso de música donde regalan un tocadiscos”. ¡Madre mía! ¡era un tocadiscos!” ¡pues ahí que voy!” Y me fui y me presento y papapapapa... y gano.

¿Era un concurso de música?

Sí, de preguntas de música y entonces pues nada, ese día voy y gano, y yo ya creía que tenía el tocadiscos y me dice Tomás [Tomás Martín Blanco], “No, no, hay que ganar tres veces, tres veces seguidas”, ¡Puf! pues nada, llego, voy a la segunda papapapapa...y gano y digo, “bueno venga”, vamos a la tercera y voy a la tercera, y me había puesto de contrincante a una chavala que se llamaba Isabruna Jiménez, y la tía sabía, y empezó pum pum, pum pum, pum pum, y acabamos empatados y dice Tomás, “Bueno, voy a haceros una pregunta y el que la acierte pues ese gana” y dice, “Es de Elvis Presley”. ¡Puf!, fijate tú, de Elvis Presley, que yo soy fan número 1 de Elvis Presley, y me pregunta lo único que no se me podía preguntar a mí. “¿Cuántas películas ha hecho Elvis Presley?” Yo odiaba las películas de Elvis Presley ¡Las odiaba!, no tenía ni idea, pero que nunca me había preocupado para nada de las películas, claro y la tía no tenía ni idea tampoco, pero yo soy tan idiota que digo, “Pues 3” y dice la *titi*, “Pues 4”, y dice Tomás, “Pues ha ganado ella porque han sido 31”, y digo, “Pero hombre, pero Por Dios y yo, bueno, estaba muy enfadado y cuando me marché me dice, “Oye chaval, ¿tú quieres venir aquí a ayudarme a mí y trabajar aquí en Radio Madrid?” Y dice,”

Mira yo, si vienes aquí te puedo regalar unos cuantos discos”.

“Bua!!! Que me has dicho!, claro” con Ángel Álvarez no me daba nada.

¿Ángel Álvarez no os daba discos?

Nada, nada, no daba nada, así que pues dije, “Venga, vale”. Luego yo llegué a deducir que no tenía tocadiscos, que era mentira, porque a nadie le regaló un tocadiscos, o sea que..., total que bueno, me metí allí ya en la SER y empezamos a hacer *El Gran Musical* con él y los *Superventas* también y hacíamos *La Hora 13*, y bueno.

¿Y cómo era *El Gran Musical*?

El Gran Musical era los domingos por la mañana a las 12 de la mañana, era en cadena para toda España y se ponían discos de lo último que llegaba, lo que más nos gustaba y había una actuación en directo de un grupo que entonces, claro, no actuaban, entonces no había sitios donde pudieras verlos, y entonces, “Pues si vienes aquí y puedes verlos” pues era un atractivo enorme.

¿Y para los músicos?

Para ellos era estupendo, yo iba a “cazarlos”, porque claro no había forma. Yo me iba a los clubs donde tocaban, a Discotecas, a *Consulado*, A la Tres Pistas, a todos los que había que me enteraba que había actuaciones y los veía y si me gustaban, pues, “Oye ¿tú quieres venir al *Gran Musical*? Te vamos a hacer una promoción y tal, durante toda la semana vamos a estar anunciando que venís a tocar”. Pues venían todos, les pagaba los taxis. “Traedme los vales de los taxis y yo os los pago”, o sea que les pagaba pues 200 pesetas o así, lo que fueran los taxis y tocaban en directo y claro tocaban ahí en el estudio.

¿Era con público?

Era con público, eran como unas 110 o 120 personas que entraban y lo pasábamos fenomenal, vamos. Era lo más que se podía hacer claro, eso acabo llegando a ser grandes musicales por ahí, como uno en Valencia con más de 200.000 personas.

¿Luego se hicieron conciertos independientes?

Sí, eso lo fuimos ampliando y claro ya iban grupos bien, y a tocar iban los mejores, todos y tocaban. Los hacíamos cada semana en un sitio diferente, en todas las provincias y en todos los lados y claro venían todos a tocar e incluso algunos extranjeros también venían. O sea que ahí, y entonces mientras hacíamos eso surgió la oportunidad de empezar con *Los 40 principales*.

¿Y cómo se le ocurrió la idea de hacer los 40 principales?

Eso fue en el año 65, Fraga Iribarne decidió que las radios iban a tener Frecuencia Modulada, que para las radios era una faena porque suponía montar una emisora nueva, montar no se qué, para no ganar nada porque nadie tenía aparatos de FM, nadie lo oía. Entonces aquí, en Radio Madrid se puso la FM y emitía sólo música clásica y grandes orquestas, eso es lo que emitía todo el día, bueno, pero claro, sobre todo el problema es que nadie tenía aparatos de FM y un día llegó el que mandaba de la FM, se llamaba Andrés Moret y me dice, “Oye chaval”, yo era un chaval, “¿tú me puedes hacer un

programa para los *ye-yés*?” Así me lo dijo “Para los ye-yes para la FM” “Yo sí, claro, que quiere que le haga” “No hombre, un programa de un par de horas o cosa así, todos los días”, “Ah, pues venga, vale”, “Escribeme el guión para mandarlo a censura a ver si nos lo aprueban”. Voy a escribir el guión y se me ocurrió. Yo era corresponsal de España de la revista Billboard, que es la revista más importante que hay, y entonces, claro yo estaba familiarizado con *American Top Forty*, y quise hacer la lista del *Top Forty* y no se me ocurría traducir bien eso y dije, bueno, pues *Los 40 principales*, no me gustaba nada pero bueno, tenía que escribir rápido el guión y puse, “El Programa de los 40, llegan los discos y las estrellas”, hice una lista, la mandamos a censura, la aprobaron y empezamos y ahí empezó.

¿En principio era solamente en Madrid?

Era en Madrid nada más, dos horas.

¿Todos los días?

Todos los días, de 6 a 8 era, por la tarde y bueno, empezamos ahí, claro, lo presentaba Ángel Carabajo que era un locutorazo fenomenal pero de Onda Media que decía:

Y ahora de Beatles [lo pronuncia como se leería en castellano] cantan “se loves yu”, porque él lo del inglés..., no sabía nada, ni quería. Pero tuve la suerte de que la mujer que llevaba las voces, es que entonces la radio se hacía muy bien, había una mujer estupenda dedicada a voces y un día me dijo, “Oye, tengo una chica jovencita ahí que no me gusta nada para la radio, pero que a lo mejor a ti para la radio de FM te puede valer”, “¿Cuántos años tiene?”, “20”, “Bua, pues me vale, me vale, ya está”. Y era Olimpia Torres, la cogí y dije, tienes que hacer esto así y así, y aquí te ríes y aquí no te ríes, la tía, perfecta y con ella fue con la que empecé a crear el sonido de 40 Principales. Gracias a ella que era una mujer absolutamente dúctil y que lo que le decían lo hacía y ya empezamos a hacer 4 horas. De ahí pasé a tener otro disc jockey, 8 horas ganamos y así fui ganando. Empezó Radio Mediterráneo, que le mandaba los guiones y los discos, y empezó Sevilla también, varias emisoras iban empezando, cada uno lo hacía a su aire, porque no había cadena, entonces ni me podían oír ni nada. De vez en cuando les mandaba cintas para que vieran y ahí empezamos. Yo empecé a hacer los votos por teléfono. La gente llamaba por teléfono a las emisoras y votaba para el número 1 y tal y estas cosas. Hasta que vi que me lo corrompían las compañías de discos y lo tuve que quitar. Entonces tuve que hacer el sistema que nos fue muy bien que era el de una reunión los Martes, escuchábamos todos los discos y decidíamos lo que subía, lo que bajaba, lo que entraba, los números 1, lo que tal, por votación entre 15 y 20 disc jockeys de toda España, que son los que luego lo vendían bien en sus emisoras correspondientes.

¿Entonces las primeras listas cómo las confeccionó?

Lo que me gustaba a mí y ya está.

¿Y las discográficas?

Nada, nada. Las discográficas empezaron muy tarde a funcionar. Nosotros, estábamos...Vamos,

me acuerdo la primera vez que vino un señor...” Preguntan por ti”, “Bueno, salgo”, “Me llamo Carlos Rico y represento a *la Compañía*”, Digo, “Bueno, pues muy bien”, *La Compañía*, no sabía lo que era *La Compañía*, luego resulta que era *La compañía del gramófono Odeón*, que se llamaba así, la EMI. Entonces este hombre sacó de la cartera y me dio 7 u 8 discos de los Beatles y no sé qué, “¡Oye, pues qué bien, bueno ya tengo discos!”. Pero tardaron, no tenían sistema. Después de este me acuerdo que vino el de Columbia, que era Albino Jiménez. El de Columbia me trajo algunos discos de Aznavour que era lo que tenía entonces y después ya vinieron los de Fonogram que fueron los terceros más o menos y que mi jefe estaba muy enfadado porque me dijo que no les pusiera los discos, “¡Que paguen!” decía, ¿Cómo que paguen?, pero si los demás no pagan”, “No, pero estos son de Philips y Philips paga por las bombillas, pues que pague por los discos”, y no nos dejó poner los discos ¿eh? Tuvimos ahí unos meses que no hubo manera, hasta que le convencí y así fue empezando todo. Ahí empezaron las compañías y empezó a surgir toda la industria musical que se creó gracias a la radio, absolutamente gracias a la radio. El boom de la industria musical se lo deben a la radio básicamente claro, luego intervienen muchas cosas después, pero primero la radio, luego ya, al final estaba la televisión también.

Nosotros en *los 40* en el año 85, 86 llegamos a tener 5 millones y medio de oyentes, que no tenía ninguna cadena de onda media ni de nada, tenían dos o tres y nosotros 5 y medio, éramos en Madrid la primera emisora, en Barcelona la primera emisora las FM de los 40. Eso se notaba realmente, bueno la industria, salían los martes un disco, si salía rojo ya sabían que vendían 50.000 discos seguro y sin embargo si decíamos que no se querían matar o suicidar. Ha habido artistas de esos que con el tiempo me han dicho, “¡Tú me hundiste porque un disco mío no lo pusiste y la compañía no quiso hacer nada con él!”, ¡Qué quieres que te diga!

¿Presionaban mucho las compañías?

Al principio no, empezaron a presionar en los años, a finales del 70 ya. En los 70 a finales del 70 ya empezaron, que es cuando me llamaban por teléfono a las emisoras. Que entonces, me acordaré siempre, lo descubrieron los gallegos, porque dicen, “Oye, aquí llama mucha gente que no es de Galicia, por el acento, a votar por el número uno y tal y esto es un cachondeo, ¿por qué será esto, por qué llaman?” y empecé a investigar y las compañías, la CBS, el sábado por la tarde que era, que no trabajaban, todos los empleados ahí a llamar por teléfono a todas las emisoras de toda España y la otra también y la otra y la otra.

¿Se dieron cuenta de la importancia que tenía el programa?

Claro, era importante y no les costaba nada tener a veinte personas ahí, les pagaban luego lo que fuera y ya está.

¿Y los locutores de la radio anteriores a su generación tenían un estilo diferenciado con respecto a la suya? ¿En cuanto al lenguaje radiofónico en comparación con la generación anterior como Ángel Álvarez qué diferencias había?

Notables, el lenguaje de Ángel Álvarez era de *“Hola amigos estamos aquí volando y tal y escuchamos a Pepito Pérez con esta canción tan bonita, tal”*, Raul Matas igual, Y nosotros en cambio, *“Hola aquí estamos con este disco que vamos a bailar todos, jajaja”*

¿Era más animado? (desenfadado)

Era alegre, divertido, tratando siempre de informar, era un mensaje que yo le decía a la gente y era realmente, yo le decía a la gente, “Tenemos que hablarle a una chavala de 16 años de Castellón, hay que buscar el tono y la manera de gustar a una niña de ese tipo y trabajamos para que la gente sea feliz, cuando hables piensa en eso”, Y eso era, entonces claro teníamos un discurso y una manera de hacer totalmente personal, que podría gustarte o no, pero que era personal, no estaba copiado de nadie, que luego se ha copiado mucho, pero bueno, al final te copian.

¿Sentaron las bases de la nueva radio musical juvenil?

Claro, pero bueno, que vamos a hacerle, normal. Entonces esa fue la base de los cambios que hubo, con eso conseguimos que desapareciera la música andaluza, porque prácticamente desapareció, yo no ponía nada de andaluz.

¿Lo que ponían era lo que le gustaba?

Lo que poníamos era lo más nuevo, yo aposté por lo más nuevo, aunque no me gustara, esto es nuevo, pues venga, vamos con esto, porque trabajas para gente joven y la gente joven quiere cosas nuevas, quiere cosas suyas, no las de su papá, quiere las suyas y entonces tienes que darle cosas nuevas. Salen los Hombres G, que son horrorosamente malos, que cantan fatal, que tienen unas letras horribles, y dices, “Pues vamos a poner esto porque estos tíos son nuevos y les gusta a la gente”. Entonces salen los Mecano y los pones porque aunque no te gusten mucho como suena eso y tal o sea que, luego al final, aunque no te guste, tienes que tener en cuenta que todo lo nuevo, lanzamos a todos los grupos nuevos que salían. Era más fácil que te pusiera si eras un tío nuevo que si eras un tío viejo, de hecho a los tíos viejos hubo una época que dije “Vamos a quitarlos”. Empecé a quitar a Serrat, empecé a quitar a Julio Iglesias a Miguel Ríos, a Aute, todo eso llegó un momento en el que lo quité.

¿Al principio era más música Americana o Española?

No, no, más o menos,

¿Al 50%?

Mitad, mitad, sí. Yo no miraba nunca de dónde era la música, oías los discos y si te gustaban los ponías y ya está o sea que no. Ahora que me preguntas eso, realmente nunca llegué a pensar si había mucho americano o mucho español, no lo llegué a pensar, yo calculo que sería más o menos la mitad, pero tampoco podría asegurarlo, tendría que mirarlo, no lo sé, no lo he pensado nunca, porque ya te digo poníamos lo que creíamos que podía funcionar, no lo mejor ni lo peor ni lo más malo, sino lo que puede ser éxito. Yo les decía, “¿Tú crees que esto puede ser éxito?”

¿Y dónde está el punto para saber si puede ser un éxito?

Son intuiciones de la gente, ten en cuenta que aquí había veinte tíos que, son disc jockeys en sus emisoras, que están todo el día en las discotecas, que están todo el día viviendo con gente joven, que se lo leen y se lo leen, y se aprenden todo lo que sale, que saben todo lo que hay y que si dicen, “¡Oye, yo creo que esto puede funcionar!”, pues tienen, claro, algunas veces se equivocaban, naturalmente nos equivocábamos, pero bueno, pocas, muy pocas. Veces que haya habido algo que no nos ha gustado y haya funcionado, una o dos en toda la vida, porque no, porque era casi imposible, claro, también era casi imposible que funcionara si no lo poníamos. Pero realmente, la intuición esa se nota, y sigue notándose, un chiste casi pero, ayer me llamó un manager de toda la vida, “Oye Rafael, mira te llamo porque tú siempre has tenido un criterio muy bueno y me la voy a jugar con una artista nueva, con la que me he casado, entonces quiero que oigas lo que hemos hecho y que me digas que hago, si sigo para adelante o me paro”, bueno, alguna gente te llama por esolo oí y dije, “Hombre está bien, pero vamos, yo le quitaría la voz y tal, le quitaría esto, le quitaría lo otro y le quitaría lo otro”, “Bueno, bueno, muy bien, ala adiós”. Porque yo, eso sí, nunca he engañado a nadie, si me ha gustado me a gustado y si no me ha gustado no me ha gustado y ya está, no he dicho “Bueno, tal, ya veremos...” no, no, nunca me ha gustado engañar, no he tenido necesidad de engañar a nadie, entonces pues no he engañado a nadie.

¿Al principio empezó por casualidad? ¿Cómo adquirió su formación?

De oír, de oír, tan casualidad como que de oír al de *Boîte* cuando era pequeñín, a oír a Ángel Álvarez. De ahí aprendí mucho, porque claro eran discos americanos, todo el día oyendo discos americanos y claro, coges un gusto por la música especial que no tiene la gente y de ahí ya te vas con Tomás en *El Gran Musical*, aprendes del gran musical. Para mí era importantísimo, porque apenas ponías 10 o 12 discos, ¿no? que era una hora, ponías 10 o 12 discos y luego, media hora de actuación, o sea que la primera media hora tenía la entrevista o algo de eso, pero yo ponía un disquito y miraba a la gente, a ver si hablaban, si lo oían, si bailaban, si cantaban, si silbaban, y eso a mí me valía, digo, “Este no les ha gustado nada, he puesto este disco y están todos hablando ahí”, Eso cada domingo, a mí me vino..., toda la vida viendo, claro eso, ...pero cuando llegamos a Granada y te ves allí a 100.000 personas, pues lo mismo veías 100.000 personas que bailaban o que no bailaban, para mí eso, claro, que no es que uno sea tan listo, sino que uno también se apoya en eso, también me apoyo en mis disc jockeys que me dicen “Jefe que esto tal, que esto no se qué, que he oído este”, que me decían, “jefe, que esto que hemos quitado a Mecano, en Valencia está funcionando Mecano”, “¿Cómo que está funcionando?” “Sí, sí, está funcionando” “¿Tú crees que habría que ponerlo otra vez?” “Sí, sí, sí, mételo otra vez, mételo otra vez” Y lo metía y funcionaba, o sea que, claro era, que yo es que he sido muy listillo, pero muy listillo apoyado por el público y apoyado por los disc jockeys que tenía, que también son muy listillos, es un todo. También la compañía, veías que compañía era, si iba a apretar, si no iba a apretar. Tenías en la mano muchas opciones de saber lo que puede pasar con los discos. Claro te dicen, pues mira este va a hacer mañana *El Tocata* y este va al programa de la televisión de

no sé que, ha tenido una buena campaña , y le hacen una campaña en televisión, bueno entonces, a ver, vamos a ver qué pasa con este y le prestas atención, o sea que al principio era de aquí, intuición, pero luego vas aprendiendo y sabiendo y mejorando y acertando más claro.

¿Lo primero de rock and roll que se escuchó aquí que sería Elvis Presley?

Elvis Presley y el “Rock around the Clock”, Elvis claro y los Teen Tops, que lo hacían en español. Yo tenía, 10 años, 12 o así, iba a la Moncloa, en la Moncloa que no estaba como ahora, en el centro había siempre una pista de coches de choques y una especie de tómbola y alguna cosita, entre otras cosa había un *juke box*, al que iba yo y echaba dos pesetas para oír a Elvis, para oír a los Teen Tops, (“La Puerta Verde”) [canta] “*otra, noche más que se pierde*” “¡Ala, otras dos pesetas porque no he cogido el tema!”, me copiaba las canciones.

¿Por qué las copiaba?

Pues para tenerlas, las de inglés no sabía suficiente, entonces lo hacía en español, copiaba las de los Teen Tops, básicamente los Teen Tops y luego me hice muy amigo de Enriquito Guzmán. En aquella época iba a los billares, como se llamaban, unos billares que había en la Puerta del Sol, creo que siguen estando, una callecita detrás de la Puerta del Sol donde venden las entradas de los toros, no me acuerdo como se llamaban los billares. Eran unos billares, que también había una máquina de estas y yo allí, dos pesetitas, dos pesetitas, así que fíjate tú.

¿El repertorio era ese Elvis, los Teen Tops?

Claro, aquí te advierto que el rock and roll cuando empezó pues aquí no entraba ¿eh?, costó mucho, entraban muy poquitas cosas, entraba algún disco, algo de Paul Anka, entró el “Diana”, entraron muy poquitas cosas, no éramos un país muy receptor, porque tampoco nadie lo programaba, empezamos a programarlo nosotros. La gente sí ponía algún disco ¿no? pero no era machacar, machacar, entonces por eso el rock and roll, le costó, le costó, tenías que ir a los guateques, que algún amigo traía discos y eso, e ibas allí a bailar “Tequila”.

¿Qué solistas y grupos considera que son los pioneros de este fenómeno?

Hombre, Estudiantes, los Teleko, Los Pekenikes, Los Relámpagos, Los Tonys, esos eran de los primeros primeros, Los Sonor, eran de los primeros. Todos estos tocaban en el Price.

¿Y después actuaron en *El Gran Musical*?

Claro, también, vinieron después, claro. Pero estos eran antes incluso del *Gran Musical*, estaban todos allí.

¿*El Gran musical* cuando empieza?

El Gran Musical en el 64 y entonces, el Price en el 62, yo estaba entonces con Ángel Álvarez, y claro, no tenía un duro y me acuerdo, llegaba al Price a colarme y llegaba, “Hola, muy buenas, quiero hablar con Miguel Ángel Nieto”, “Espérate, de parte de quien”, “Rafael Rever de Caravana Musical”, y al final pasaba por allí Miguel Ángel, “¡Miguel Ángel!”, “Hola, venga, pasa chaval, pasa” y me dejaba pasar. Y ahí estaba el rock and roll. Eso fue una de las cosas realmente importantes, el

Price que hizo Miguel Ángel, aunque no era muy amigo de la música, pero que bueno, se metió en ello y lo hizo muy bien, lo hizo muy bien, la pena es que nos lo prohibieran, pero bueno.

¿Hubo problemas con las censura? ¿En la época Franquista había problemas?

Se cargaban casi todos los Discos ¿Conoces la canción de “Bésame Mucho”? estaba prohibida son cosas de esas que dices, “¡Qué idiotez!” pero bueno, nos teníamos que aguantar. A mí me mandaban la lista de lo prohibido, todos los meses, todas las semanas, qué cosa más rara, porque de repente prohibían una canción de hacía 20 años, porque a algún señor le parecería así. Luego en el fondo no era tanto porque si lo ponías no pasaba nada, pero de momento... Yo me acordaré siempre cuando prohibieron a Serrat, prohibieron a Serrat y como se había ido a Mexico y montó un pollo por ahí y tal, que si España que si no se qué, no se podía poner, entonces nosotros al terminar el *Gran Musical*, la revista, publicábamos un poster siempre y anunciábamos “El Gran Musical con el Poster de Pepito Pérez y no sé qué y tal” y ponía musiquita de Pepito Pérez y se me ocurrió hacer un poster de Serrat y grabé las cuñas de publicidad, con música de Serrat, de su nuevo disco y lo mandamos a la censura, aprobado, y allí estuve, poniendo a Serrat y no pasó nada. La gente decía, “¿Y cómo pones esto? ¡El disco no lo puedes poner!”, “Pero la cuña si la puedo poner” Por eso te digo, era una censura de estas que bueno, yo claro, tampoco hice nada para provocarlo, porque me daba igual, si me lo prohibían, me lo prohibían.

¿Tenían conciencia de la diferencia generacional que había con respecto a sus padres?

Absolutamente, claro

¿La música sería algo importante en este sentido?

Absolutamente, si es que este fue un cambio total, o sea, la música, el rock ha sido, ha habido dos revoluciones en la historia de la música, pero revoluciones auténticas, la de Elvis Presley y después la de los Beatles. La de Elvis Presley supuso un choque con la familia, que en España no se notó tanto porque aquí no fue tanto, pero que en países como Estados Unidos, Inglaterra o en el norte de Europa, eso fue choque generacional total. Los padre no entendían como se podía bailar así y de hecho hubo pilas de discos de Elvis Presley quemados por la gente en la calle, los quemaban, o sea que, claro fue un cambio completamente, de la gente que iba así vestidita como los años 50 a gente con Elvis Presley, con los pantalones así, no sé qué, los pelos, nada que ver. Después de ese cambio estuvo el de los Beatles. Pero el de los Beatles fue más mundial, los Beatles fue ya el mundo entero el que cambió y se dejó el pelo largo, los pantalones campana y cambió la música y eso ya fue igual en Tanzania que en Alaska, fue en todos los lados, ¡Lo de los Beatles fue...!

¿Aquí también fue muy fuerte el influjo de los Beatles?

Aquí también fue muy fuerte, no fue más porque estaba la censura, y no te dejaban y tal. Lo que me acuerdo es que el día que vinieron a tocar, que el órgano de los sindicatos que era *Pueblo* hizo una campaña en contra de los Beatles, diciendo que.. poco más o menos que no dejéis ir a vuestro hijos porque los van a matar, entonces claro, los padres, “Tú no vas a ver a los Beatles”, y claro, vas a la

Plaza de Toros y estábamos media entrada, media entrada y había y no se ponle 10.000 personas, y había 8000 policías además con lo cual aquello era...

¿Estuvo en aquel concierto?

Sí, estuve allí con mis amigos los Pekenikes que fueron los que tocaron de teloneros. Los Pekenikes estuvieron de teloneros, si hombre amigos. Soy muy amigo de Alfonso Sainz, no de cuando tocaban, porque cuando tocaban no éramos muy amigos, pero después, que él se marchó a Estados Unidos que fue un doctor, un ginecólogo importantísimo de allí, pero importantísimo, se hizo multimillonario allí. Entonces pues claro, en esa época si hemos estado muchas veces, yo he ido a su casa muchísimas veces a Estados Unidos, y siempre hablaba del día aquél de los Beatles que se quedó pasmado de ver que no había gente.

¿Estaría como a la mitad, no?

Sí, la mitad o menos, gente así suelta por allí y tal, una pena, una pena, pero bueno, que le vamos a hacer. Eso era lo que teníamos y ya está, pero bueno, mira realmente luego se han hecho cosas muy buenas. La música ha sido muy importante, en los años 80 y 90 ha sido muy importante. Luego empezó a decaer, yo he culpado siempre a la *Operación Triunfo*, yo creo que la Operación Triunfo es lo que más daño ha hecho a la música, ¡lo que más!, por todos los lados, y a partir de ahí empezó la decadencia.

¿Por todos los lados, hasta musicalmente hablando?

Sí, sí, musicalmente era muy malo todo, los que salieron eran muy malos todos, bueno, eran corrientitos, no es nada especial, porque nada, y aún sigue viviendo alguno de ellos, pero vamos yo, no pasarán a la historia ninguno, y claro, sirvió para que televisión sólo se ocupara de eso y no pusiera nada de los demás, con lo cual se hundieron mucha gente, sirvió para que se hundieran compañías de discos. Si no tenías promoción, para qué vas a grabar, no grabas, si no grabas no vendes, si no vendes tienes que cerrar y han cerrado las compañías, han quedado dos o tres, tres, de las veintitantas o treinta que había pues, tres, o sea y eso ha sido todo empujado por la *Operación Triunfo* que fueron los que vendían todo y los que acaparaban todo y los que hacían todo y ya está, lo manejaban todo ellos, una pena, una pena, pero bueno. Las compañías no supieron reaccionar en contra, y montar un pollo, que es lo que tenían que haber hecho, se aguantaban, se aguantaban, pues tú te aguantas y al final pues te hundes.

Porque la radio hoy en día ¿Ya no tiene nada que ver con la anterior?

No, la radio ya no. Mira, cuando yo me fui, bueno, yo me fui de *los 40* a la *Cadena 100* y estuve en la *Cadena 100* hasta el año 98. Bueno, cuando yo me fui, empezaron unos estudios que hace una compañía sueca, de lo que quiere la gente, y entonces ellos son los que deciden lo que tienen que poner las radios con lo cual la hemos fastidiado. De la época mía que la radio la decidían los disc jockeys y presentaban los discos, al momento en que lo deciden unos suecos, lo que tienes que poner, tú ya no pintas nada nada más que hablas y “Ahora Pepito Pérez”, pero no es lo tuyo.

¿Los disc jockeys no pueden elaborar sus listas?

Nada, no pueden hacer ninguna lista, ya lo que te dicen es lo que tienes que poner, entonces claro, que ocurre, los disc jockeys pues plof, entonces ya no hay ningún precursor, tiene que haber gente que diga esto es bueno, esto es buenísimo, esto se va vender y esto tal para que tú le sigas, y digas ¡Qué razón tiene, lo voy a comprar! pero ahora nadie te dice nada, pues ya no te interesa nada, ya nadie te dice que compres nada, entonces , nada, tienes internet, que tienes esto, el you tube, el spotify.

Ahora en Spotify lo tienes todo, antes me imagino que harían una labor de búsqueda de las últimas novedades que promocionaban si les gustaban ¿no?

Claro, pero ahora al estar todo ya, está todo más diluido. Ahora es difícilísimo hacer un éxito, porque tienen que entrar muchas casualidades, a mí me gusta esto, oigo esto y además ya oyes tú lo que te da la gana a ti, o sea que ya no es lo que te dicen, ni siquiera lo que te dice tu amigo, o sea que por eso la radio ahora, pues ha bajado claro, lógicamente, como ha bajado la prensa y como bueno pues, desaparecerá, yo creo que al final desaparecen, no va a desaparecer la radio como tal en internet, porque siempre habrá alguien. Yo mañana me pongo y hago una radio en internet para que me divierta a mí y ya está, sin nada más que eso, pues bueno y siempre habrá radios ahí que harán cosas, de hecho hay cuarenta o cincuenta mil radios en internet, o sea que mira, fíjate si tienes. Pero claro de ahí a que haya una que mande, que llene, que conduzca a la gente, que la guíe, eso ya ha pasado a la historia.

Los 40 Principales de ahora no tienen nada que ver ¿Verdad?

No, porque *Los 40 Principales* de ahora ya no son para gente joven, ahora ponen muchas cosas antiguas y tal y ponen lo que les dicen los suecos.

¿Antes era música para los jóvenes?

Claro, yo hablo con ellos alguna vez. Cuando me marché de la 100 conocí a una chica que cantaba estupendamente, aflamencadillo y tal pero, y me gustó y dije, “Venga, pues voy a producir a esta chica ¿no?”, y produjimos una maqueta y eso y me fui a los 40, porque era música de una chica joven de 18 años, “Hombre, jefe ¿qué tal?”, “Pues mira, muy bien, que venía a preguntaros, que voy a grabar un disco con esta chica, qué queréis que haga para que me lo pongáis” y me dicen, “No te lo vamos a poner”, “¡Pero si no lo has oído!”, “¡No te lo vamos a poner!”, “¿por qué?”, “Porque es nuevo”, “¿porque es nuevo?”, “Sí, porque es nuevo, no va a entrar en las listas estas y no te lo vamos a poner”.

Pues si no entra lo nuevo ¿qué entra?

Entra lo mismo, entra el de Madonna, de Michael Jackson y el de Alejandro Sanz, pero lo nuevo no entra. Entonces no lo grabé claro. Ese es el problema, ahora lo nuevo pasa desapercibido. Yo estoy ahora pensando en hacer una radio para entretenerme un poco, no con afán de que pase nada importante pero bueno, por lo menos te entretienes y haces algo que puede ser bueno, veremos a ver. No lo sé si lo acabaremos haciendo o no, pero bueno, porque claro, para todo hace falta dinero y entonces dices, tampoco tengo ganas yo de arriesgar el mío, así que, pero bueno, veremos a ver.

Y el mundo de la producción musical, ¿Ha producido alguna vez?

Yo no, ya te digo, intenté ese y al final no lo hice. Yo no creo que hubiera valido porque tuve una vez una prueba. A mí me encantaba Adriano Celentano y un día me llama la compañía y me dice oye que viene Adriano Celentano, ¡qué bien! que no se movía nunca de Italia, que viene aquí a Madrid y va a grabar en Español “El Árbol de 100 pies “o no sé qué, me dijeron “¿quieres venir a verle?”, “¡Pues claro!”. Estábamos ahí y me fui y estuve desde las dos de la tarde hasta las dos de la mañana para grabar una canción allí, una vez, dos, mil veces. Cuando salí de allí, vamos, me pareció que esa canción era lo mejor del mundo, me fui entusiasmado. Para ponerla, hablé con los chicos y tal y se quedaron todos fríos, y yo decía “¡Que no, que esto es buenísimo tíos, que no tenéis ni idea!”. No vendió ni uno, ni uno, con lo cual llegas a la conclusión de que cuando oyes un disco 400.000 veces pierdes el crítico que tienes, cuando te entusiasmas ya pues no sabes si es bueno o malo. Entonces, yo desde entonces nunca he ido a un estudio de grabación a oír a nadie, nunca, no quise volver a ir, porque digo, me voy a equivocar. Yo oía los discos en casa que era donde ponía la nota definitiva, yo llegaba a casa, sacaba los discos de las fundas, cogía un taco, lo ponía en el tocadiscos.

¿Cómo conseguía a los discos?

Me los daban, me los daban y me los ponía ahí y empezaba a oír sin saber lo que oía nunca. Entonces yo apuntaba, no sé qué, no sé cual y dejaba el título del intérprete sin ponerlo. A lo mejor alguna vez, alguno te dabas cuenta quién era, pero vamos, normalmente no y así oía yo las cosas. Decidía las cosas sin saber quién era para que tuviera menos interés en nada. Siempre he procurado, no he ido nunca a comer, ni a cenar, ni a tomar una copa a casa de ningún artista, de ninguno, relaciones..., “Hola, hola que tal, como estás y qué tal te va” y ya está, porque si no, se complica. Ha habido uno del que me hice bastante amigo mío porque se hizo novio de mi secretaria, entonces claro, le veía todos los días y me equivoqué claro. Todas las cosas que sacó me creía que iban a funcionar y me equivoqué, está claro que cuando te condicionas enseguida no vale para nada, hay que oír las cosas en este trabajo fríamente.

¿Según usted cuales serían los locutores que más han influido en la historia del pop español?

Locutores que hayan sido importantes, antes los que te he dicho, Tomás Martín Blanco, Raúl Matas, Ángel Álvarez, Pepe Palau, Miguel de los Santos, Mariano de la Banda, esa gente.

¿Las Discográficas tenían mucho que ver con el repertorio de los músicos o podían tocar o grabar lo que quisieran?

Tenían mucho que ver, todas las discográficas tenían un director artístico que era el que decidía, más o menos de acuerdo con los artistas, pero el que decidía era él. Hombre, normalmente los artistas llegaban y le decían al director, “Quiero grabar esta canción y esta otra y esta tal”, y entonces el otro decía, “Pues me parece bien o me parece mal” y ya está, el repertorio estaba consensuado, consensuado con el director artístico.

También estuvo editando otras revista además del *Gran Musical*, por ejemplo *Alta Fidelidad*

¿Cómo fue la experiencia?

Eso hace muchísimos años ya, esa fue la primera revista en la que me metí, era una revista de un matrimonio de amigos, estuve allí con ellos trabajando un par de años, bueno fue mi primer ...de las revistas de aquí, porque luego ya hicimos el Gran Musical, pero esa fue la primera. Funcionaba bastante bien también, funcionaba bastante bien. No me acuerdo por qué lo dejamos, la verdad es que no me acuerdo, se que duró una temporada, que tenía una cosa buena, que tenía la oficina en frente del Bernabeu, aunque cada vez que había fútbol no se podía entrar, pero bueno.

¿Qué opina de la crítica musical en este país?

No ha sido, nunca ha sido realmente importante. Para los artistas si la crítica es buena pues vale, pero cuando es mala te ponen... te insultan, o sea que, no ha estado valorada nunca, no ha estado valorada. Yo recuerdo, si yo he hecho algo por alguien ha sido por los Bravos por ejemplo, que hicimos muchísimo, bueno, pues desde el nombre hasta colocarlo nº 1, hasta ir al *Olimpia* con ellos, todo. Pues sacan un disco, el 4º o el 5º no sé, que no me había gustado mucho y yo escribía entonces la crítica en Madrid y pondría algo así como que no me había gustado mucho, y voy a un sitio, a un restaurante y estaban allí estos y entro y digo, “Buenas tardes” y no me contesta ni uno, y digo “He dicho buenas tardes” y me dicen “¡Tú sigue escribiendo críticas como la que has escrito!”. Para mí fue una decepción terrible, terrible, aquello me causó, yo no sé si llegué a llorar o no, pero, me debió faltar esto.. Fue una cosa que, me pareció tan injusto y tan inesperado, me llegó al alma, pero bueno, ya te digo. Luego entendí que el artista es él y nada más que él y sólo él y no admite nada que no sea él, o sea que no le puedes criticar, ni le puedes decir que esto lo ha hecho mal porque tiene alrededor un centenar de personas que le dice que todo está bien y si tú le dices que está mal quedas como un cochino, dicen ¡Este imbécil!, así es que no vale para nada. Si dijeras, bueno, le dices eso y va a corregirlo. Nada, la crítica no vale para nada.

Y la radio musical y la labor de los locutores ¿Cree que está suficientemente reconocida?

Hombre, yo creo que sí, nosotros en nuestra época hemos estado bien reconocidos, la gente nos conocía, los oyentes nos conocían, los artistas también.

¿Y comparado con la radio entre comillas seria?

Bueno, más o menos, sí, más o menos, porque la seria, lo que pasa es que los seguidores de la seria no son tan entusiastas como los de la FM, que esos pegan gritos y saltan cuando te ven, los otros no pero también, vaya que son más tranquilos, pero vamos, también los hay. Ahora, por ejemplo, que escucho mucho a Carlitos Herrera, pues todos los días le llama la gente que le siguen de toda la vida o sea que sí sí, también, la radio de Onda Media también tiene sus fans, también, también.

¿Cree que la historia de la música pop de nuestro país está suficientemente estudiada y valorada?

No, no está estudiada, ni valorada ni nada pero bueno. Han salido tres libros de esto y ya está, pero muy poco, en otros países hay miles y aquí no.

¿Por qué cree que aquí no está suficientemente investigada?

Porque aquí leemos poco y entonces escribimos poco, es un país en el que se escribe poco, porque no se lee y la gente que podría escribir un libro sobre la historia de la música referida a la radio pues no los ha escrito porque dice “Bueno, voy a escribir esto y para qué, no voy a vender ni uno y he estado trabajando...”. Yo he pensado hacerlo, veremos a ver si lo hago, no lo sé, es una de las cosas que tengo ahí en proyecto, veremos a ver. Yo tengo un diario escrito desde hace 40 años, todos los días escribo, o sea que ahí está, hay que cogerlo, leerlo, acordarme y bueno, pero no lo sé porque es un trabajo notable. Hay algunos que están ahí intentando animarme así que veremos a ver si al final lo hacemos o no.

Porque sabrá todos los entresijos del negocio

Claro, me gustaría escribirlo por la gente que ha estado metida en esto, para que quede constancia, toda la gente de la industria, que ha habido gente importante y buena.

Gente que no se conoce, ¿verdad?

Que no se sabe, claro, los que han hecho el lío, de ellos, no se sabe, entonces por lo menos para contar quienes eran. Ha habido compañías importantes, muy importantes aquí, que han desaparecido ya, entonces es una pena que no se sepa.

Porque además es muy complicado poder llegar a documentarse con respecto a eso Hispavox, todas estas compañías, como ahora están diluídas..

Claro, Hispavox, pues fíjate, los dueños de Hispavox, los ... Zapater, creo que se han muerto los dos, o sea que, Hixpavox fue una compañía importantísima, pero importantísima, entonces pues, nadie va a contar eso. Rafael Trabucchelli que fue el director artístico, que fue un tío fenomenal, pues nada no.

¿Trabucchelli también trabajó en la radio verdad?

Sí era montador de la SER, era montador del cuadro de actores. Esa es otra, el cuadro de actores era una cosa..., yo iba alguna vez, entraba allí y era como un *sancta sanctorum* muy especial, era impresionante verlos trabajar, a mí me impresionaba. Tú imagínate lo que puede ser esto, el estudio todo esto, y sillas todo alrededor y en el centro micrófonos, buenísimos todos y 30 personas o 40 sentadas en las sillas con sus guiones que se levantan y van al micrófono “blablablablabla”, el otro “blablablablabla” y todo cronometrado. Hacen una novela, y el de los ruidos que está aquí y tal, era una cosa, la música y tal, era todo, medido todo, ¡Y tú te quedabas!, , ¡Qué voces además! Ahora en la radio las voces son una porquería.

¿Antes se cuidaba que las voces fueran de calidad?

Sí, aquí había una mujer, que era Remedios de la Peña, que era una mujer cultísima, preparadísima y que era la que decidía las voces que entraban y los locutores que entraban, si no eran buenos no entraban, es la que decidía todo. Tú tenías que tener una buena voz y saber hablar para que te admitieran si no no. Y ahora habla cualquiera, con la invasión de los periodistas, antes no había periodistas en la

radio, entonces eran todos locutores.

¿Eran locutores?

Claro, era gente que venía de la locución, pero cuando empezó la época de la información pues ya entonces..

¿Estaban separados locutores y periodistas?

Separadísimos, vivían en otro sitio además.

¿Tenían una formación distinta?

Claro, claro, claro, eran muy engreídos además.

¿Estrellas?

Claro, claro, claro y yo decía, “Si tú vives y comes es gracias a *Los 40* chaval, no a lo que tú produces, sino a los 40”, acuérdate, a más de uno se lo dije yo, y era verdad.

10.7. Entrevista a Agustín Rodríguez 20 de Enero 2012

¿Cuál fue su primer contacto con el fenómeno de la Música Juvenil?

Yendo al Cine *Aliatar* a ver una película que se llamaba *Los años Jóvenes*¹ de Cliff Richard y los Shadows y yo salí.... “¡Aquí hay otro mundo!” Entonces había un amigo mío en el barrio que tocaba la guitarra, se llamaba Valentín Rivas que iba a radio Granada. Entonces yo me compré una guitarra que me costó 1000 pesetas, me costó unos ahorros de trabajo con mi padre, y empezamos allí, en el Campo del Príncipe a poner los acordes. Yo conocí a un amigo que se llama Julián Granados, que vive en Madrid y que hizo una canción que le hizo muy famoso, “Voy buscando a Lupita”. Ese fue mi primer contacto musical, hicimos un dúo. En Granada hay un sitio que llamaban “El tontódromo”², subían las niñas para arriba y los niños para abajo e íbamos a la puerta de Correos, bajábamos para abajo y subíamos, entonces conocí a otro chaval que es Carlos Álvarez. Para los Ángeles ya estábamos Carlos Álvarez, Julián Granados y yo. Nos metimos todos en una Tuna de Sociales, no había que ser estudiante y allí estaba Carlos Cano, Carlos siguió su historia con sus canciones y yo hice un grupo que se llamaban los Ángeles Azules, en el año 1962. Llegó un muchacho que se llamaba Eloy y nos ofreció un contrato en Motril, en una sala de fiesta que se llamaba *Los Bongós*, en un Hotel. Fuimos y no teníamos repertorio ni nada, Carlos Álvarez, Javier Pérez del Pulgar y yo. No había equipos para tocar, íbamos con una maletilla de un tocadiscos convertida en amplificador y unas pastillas para la guitarra. Nos tiramos todo el día siguiente montando repertorio.

¿Con qué medios contaban?

Nada, no había nada. Entonces no teníamos nada por el tema de la dictadura de Franco, estábamos cerrados a todo. Nos apañamos para aquella noche aunque vimos que se había roto el equipo.

¿El repertorio que interpretaban era de oído, sacado de lo que escuchaban?

Sí.

¿Qué repertorio prepararon?

“Marcianita” de Billy Caffaro, entonces había música de italianos, también estaba Domenico Modugno, estaba Adriano Celentano y canciones de los Teen Tops, “Tutti Frutti”, eran mexicanos y cantaban en castellano.

Salimos muy airosos, nos pagaron volvimos y yo dije, “Tiene que entrar un tío que yo conozco que está estudiando para maestro, que se llama Poncho, Alfonso González Martínez”. Con ese dinero compramos una caja de batería y un plato, en el abuelo de Luis García Montero (que hoy es poeta), su abuelo tenía una tienda de música en Reyes Católicos y nos vendió eso y muy contentos con nuestra caja y nuestra guitarra nos fuimos a casa de Poncho. Había un instituto al lado, el *Ganivet*, de niñas, las niñas se esperaban allí en el balcón para vernos ensayar. Bueno aquello fue un *vía crucis*, de la casa de Poncho nos echaron a la casa de Carlos, allí en la calle Zafra. Yo conocía a un camarero de echar serenatas por las noches con un laúd y una guitarra con Carlos Cano, trabajaba en una cafetería

1 Sidney, J. F. (1961). *The young ones*. Reino Unido: Associated British Picture Corporation (ABPC).

2 La calle Ángel Ganivet de Granada

donde iba a desayunar el presidente de la Real Sociedad de Tenis de Granada que preguntó, “¿Sabéis de algún grupillo?” y el camarero dijo, “Sí, yo conozco un grupo que se llaman Los Ángeles Azules” y nos contratan en la Real Sociedad de Tenis, sábados y domingos. Allí que nos hicieron nuestro carnet de socios y allí que nos fuimos a tocar, pero aquello se convirtió en una cosa aburrida y yo negocié en el Hotel *Casablanca*, con el dueño que hiciéramos un club que se llamó *Club Juvenil los Ángeles Azules*. Tocábamos todas las tardes y allí iba toda la juventud. Mi sorpresa fue cuando voy a una tienda y veo un disco blanco con cuatro tíos vestidos de negro que era el *Twist and Shout* de los Beatles, entonces dije “Mira tío, esta canción hay que montarla, porque esto es un pelotazo”.

¿Su primer contacto con los Beatles fue ese, ver el disco y comprarlo?

Exacto, entonces empezamos a ser amantes de los Beatles. En un motocarro llevábamos los instrumentos, los pocos instrumentos que teníamos, claro (La caja, el plato y tres guitarras). Llegamos a tal punto..., te voy a seguir contando una historia impresionante, a mí me venía corta ya Granada, y yo decía, “Bueno... aquí no hay futuro”, te casabas con una muchacha del barrio, mi padre tenía una pescadería y yo trabajaba con él. Yo me fui de aventura a Torremolinos, cuando llegué y vi aquello ya no me veía aquí [Granada], entonces allí conocí a Félix de los Pekenikes, batería, que tenía un grupo que se llamaba los *Sirve*, allí conocí a los Íberos, Los Íberos se formaron en Torremolinos y un montón de grupos, hasta Camilo Sesto con los Botines.

Imagino que en Torremolinos habría mucho movimiento con el turismo

Claro, era como Ibiza ahora, entonces era la modernidad de Europa. Cuando llegamos allí vimos a grupos ingleses y allí nos nutrimos muchísimo musicalmente. Como nosotros éramos muy versátiles igual tocábamos en un garito de extranjeros, rock and roll, *Twist and shout*, todas las canciones de los Beatles. Pero hay una anécdota, que yo engañéla grupo, les dije, “Veniros que tenemos un contrato”, era mentira, íbamos a probar, pero yo tenía tanta fe en lo que yo quería hacer que dije “Iros a la parada de taxis y preguntar por un taxista que se llama el *Flautines*, que tenía un 1500 y podían echar los instrumentos arriba”. Y le digo al *Flautines*, “ve a la pescadería de mi padre que te pague”. Llegamos esa noche y probamos allí, ellos no sabían que íbamos a probar. Nos vamos a una pensión o a una casa con dos literas, pero llegó Paco Quero y sacó una máquina de afeitar, de estas de pelar, pelar burros o pelar..., de las antiguas. Paco Quero de cachondeo le metió a Carlos la máquina, total que al final terminamos afeitándonos la cabeza, ahí hay un documento que ahora te voy a enseñar, esa foto. Cuando llegamos al otro día los porteros no nos dejaron entrar, no nos conocían. Como en Torremolinos había una modernidad..., todos con los pelos tipo los Beatles, (yo conocí allí a George Harrison a Vince Taylor, la de los Rolling el rítmica que después se murió) empezaron todas las *guiris*, todos los músicos, “Mira hay unos *Pelones*, vamos a ver a los *Pelones*” y cuando empezaron a ver a los *Pelones* el hombre nos contrató y entonces ya de allí pues de pronto, una fiesta en los Monteros, donde iba Edgar Neville, iba Marisol, Antonio Gades, nosotros nos poníamos nuestro Smoking y nos reconvertíamos. Un día estando en una sala de fiestas llega un *guiri* y de pronto dice que se

llama Brian Epstein, y le digo yo a Poncho “Este que va a ser el de los Beatles”, que sí, “que este tío es el manager de los Beatles”. Tanto entusiasmo puso que al día siguiente fue con su secretaria y nos grabó con una cinta en unos magnetofones, en una sala de fiesta que se llamaba Zahora Palace. Pasa el tiempo y Poncho se va a la mili, “¿Qué hacemos?”, nos volvimos a Granada, porque Poncho se había ido a la mili y era la voz principal del grupo. “Esto lo soluciono yo”, Conocimos otra gente en Torremolinos, sevillanos, y les dije “¿Os venís a Granada que tenemos un Club allí? y se viene un batería y Rafael, un buen batería, y el cantante. Era un cambio total para los Ángeles, el cantante era tipo Elvis, estuvieron un tiempo con nosotros, pero llegó la navidad y nos fuimos a Sevilla Paco Quero, Carlos y yo con los Sevillanos. Estuvimos tocando en la base de Rota y en el Club *Pineda* de Sevilla, con toda la alta sociedad, el duque de Medinaceli y los Alba, nos hicimos todos amigos. Pero nos enteramos de que Poncho se iba a librar de la mili, estaba en Cádiz en Cerromuriano. Paco y yo nos fuimos allí con muy poco dinero (teníamos poquísimo) a ver a Poncho. Nos fuimos en autostop y llegó Poncho antes a Granada que nosotros. Llegó Poncho, “¿Que me he librado de la mili por pies planos!”, “Y que pasa ¿te vienes otra vez?”, “Hombre yo si me compráis una batería...” Le tuvimos que comprar una batería entera y de pronto pues dejamos a los sevillanos “tiraos” en Sevilla y no supimos más. Volvimos otra vez al *Club Juvenil los Ángeles Azules*, a ese Hotel iban muchos viajeros, uno de ellos se llama Pepe Roda (no sé si vivirá) y dijo “Voy a Madrid”, “Pues yo me voy contigo” y nos fuimos un amigo mío y yo con las fotos de los Ángeles. Nos fuimos en un Gordini, de esos antiguos Renault. Tardabas en ir a Madrid 10 horas, entonces yo llevaba 200 pesetas, puse la cartera en la guantera, llegamos a Madrid sobre estas horas [las 20.00] “Pasado mañana nos vemos”. Nosotros no conocíamos Madrid ni nada, cogimos un taxi y cuando fui a pagar, “¿Anda que se ha ido la cartera en el coche de Pepe Roda!”, “¿Qué hacemos?”, oscureciendo, vestidos muy pijos en la Plaza Callao, “¿Qué hacemos, que hacemos?”, empieza a oscurecer, frío, menos gente en la calles... Cogemos la calle Preciados para arriba, calle San Bernardo y nos metimos en una Comisaría, “Mire usted que estamos sin carné de identidad ni nada venimos a que nos detengan, estamos helaos de frío”, “No no iros a la calle”.

Entonces no había los follones de ahora, la gente iba por la calle y no había ningún problema, pero ¡un frío!, “¿qué hacemos, qué hacemos?”. Las 2 de la mañana y vamos para arriba Glorieta de Bilbao, *Casa de Socorro*, nos metemos en la *Casa de Socorro*, ¡Así de claro!, nos metemos en la *Casa de Socorro*. ¡Un brasero que tenía el tío de guardia!, “¿Que os pasa?” “No mire usted que nos ha pasado esto, somos un grupo de música”, “Bueno pues quedaros aquí un rato pero tenéis que iros si no os pasa nada”. A las dos horas otro que nos echó, y vemos una gasolinera que existe todavía en Alberto Aguilera, y digo “Pues vamos a la gasolinera”, entonces por lo visto habían atracado la gasolinera en aquellos entonces y cuando nos acercamos el tío cerró la puerta y yo con las fotos, “¡Mire usted que somos músicos!”, total, que ya el hombre nos abrió y empezaron a aparecer los serenos. Esto es para que sepas como empieza la *movida*, las ganas de ..., como salí de Granada y .. Total, que

empiezan a aparecer todos los Serenos, que iban con unos bastones. Yo llevaba dos o tres durillos en el bolsillo y empecé a jugar al dominó con ellos y les gané 100 pesetas (o me dejaron ganar) o el otro me decía “El 6 doble”, el que venía conmigo. Ya a las 7 o a las 8 de la mañana empezó a salir la gente a la calle, “¿Qué hacemos tío?” , “Pues vamos a meternos en el metro”. Nos metimos en el metro y nos quedamos dormidos, daríamos dos o tres vueltas a todo Madrid, dormidos los dos el uno con el otro, “calenticos”, hasta que ya a las 12 de la mañana despertamos, “¿Dónde estamos?”, “Vamos a bajarnos en Sol,” porque yo había citado al taxista allí, “Mire usted que le vamos a pagar cuando cobremos y tal”. Llegamos a la Puerta del Sol y había un autoservicio, era el primer autoservicio que he visto yo en mi vida, de estos que entrabas con una bandeja y decías “Deme usted churros”, total que de buenas a primeras vemos al taxista allí, “Cuanto le debemos”, “Pues 15 pesetas”, “Tome usted sus 15 pesetas”. Nos hartamos allí de churros, chocolate..., salimos la 1 de la tarde, “¿Qué hacemos otra vez tío?, si hasta mañana...”, Habíamos quedado en Carretas, en una cafetería para volvernos para Granada y no sabíamos donde vivía el tío este ni nada, pues imagínate la historia, sin comer, una aventura. Otra vez calle Preciados para arriba Callao y vemos pasar a un granaino, “¡Eh Baldomero!”, Saltando por los coches, “¡Baldomero, Baldomero!”, “¿Qué hacéis aquí?”, “Mira lo que nos ha pasado” , “y ¿tú?” , “He venido a hacer un curso de óptica”, “Llevamos dos días sin comer tío” Entonces nos bajamos Gran Vía, en la Plaza Callao y nos metimos en la Plaza Santo Domingo, nos comimos un Pollo. Ya por fin en la misma calle Preciados y la Calle que va a Santo Domingo fuimos a ver a un representante que se llamaba Hita Castillo, subimos, “Mire usted que estamos 2 o 3 días esperando a que usted nos reciba” “Pues sí”.

Después fuimos a Carretas y con 18 o 19 años que teníamos, una pila de tíos mirándonos y mirándonos, “¿Dónde nos hemos metido? “Y que este no viene”, 5 horas esperando al Pepe Roda, que apareció otra vez con el Gordini, “¡Venga vámonos!”, “¿Vámonos? ¡Si nos tienes aquí, y que te has llevado la cartera!”, “¡No me digas!, ¡Anda vámonos “pa Graná”!. Total que ya tengo el contacto con ese Hita Castillo en la compañía de discos y le digo a estos, “Mira que nos van a contratar en Madrid, una compañía de discos”, otra vez el *Flautines* y otra vez engañado. Quedamos con el representante y nos llevo a un estudio, encima de la marisquería Corinto, “Venga empezad a cantar”. Apareció un periodista, José Luis Álvarez, que tenía una revista que se llamaba *Fonorama*, nos grabaron allí un disco y nos metieron a trabajar a diario en un club en esa misma calle que se llamaba *Alex club*. Allí estaban Mari Carmen y sus muñecos, otras veces José Luis Moreno, esa era la atracción, estaba Pajares que estaba empezando, había una orquestita italiana y nosotros. Pero de pronto sale el disco de Berta, se llamaba la compañía Berta y la canción se llamaba “Canto a lo español”. Nos instalamos en Radio Madrid en una pensión que se llamaba *Pensión Italia*, una habitación para dos y de allí a *Alex Club* que estaba al lado a ensayar y a tocar, todas las canciones que hubiera, lentas rápidas, nuestro smoking todas las noches. Tocábamos tarde y noche.

¿Tocaban su propio repertorio o eran versiones?

No, todo versiones. Los Ángeles empezamos con versiones de lo que hacíamos en directo, pero ahora verás como viene todo esto, en esa sala de fiestas había un director artístico, un representante artístico. De buenas a primeras nos empiezan a contratar, Franco para la puesta de largo de la Martínez Bordiú, a la puesta de largo fuimos a tocar nosotros, la Fiesta de San Juan de Puerta del Hierro, Los Ángeles Azules, Fiesta en Serrano en una terraza de unos ricos de los Fierro, de los Banco Coca. Empezamos a hacernos amigos de todos los ricos de Madrid, “¡Oh los Ángeles Azules!”. El primer día que fuimos a la fiesta nos tenían guardados en la cocina, donde estaba el catering pero después, “Hola mira, Agustín, tal” y nos contrataban en todas las fiestas. Todas las niñas esas pijas de Madrid pues todas amigas, “¡Hola Agustín!, canta esta canción, la otra” y así se fue desarrollando todo.

Pero la sorpresa fue..., empiezan a ir a vernos músicos al *Alex Club*, porque claro, en Alex tocábamos. Esas noches salíamos de fiesta y volvíamos a tocar, era coger la carretera de la Coruña, tocábamos, volvíamos y al final nos quedábamos en la fiesta. Empieza a ir gente allí a vernos, venía un grupo de Barcelona, Los Sirex, a las salas de Juventud, por la noche iban a vernos, “¡Hay unos tíos, los Ángeles Azules que son los Beatles!. Hasta que un día José Luis Álvarez, por darnos la portada de su revista, fuimos a actuar a una terraza de verano y estaban los Pekenikes, entonces éramos amigos, Felix, Alfonso Sainz, primo de Carlos Sainz. Carlos Sainz tocaba el saxo y su hermano Lucas tocaba la guitarra en Pekenikes, ya eran famosos y de buenas a primeras este habló con el director artístico de la compañía de discos Hispavox. En Hispavox ha estado Raphael, Mari Trini, Perales, Paloma San Basilio, era la más fuerte. No podíamos salir a la Sala, estaba prohibido, pero ese día fue Rafael Trabuchelli vino con el técnico de sonido Micke y el director de la sala nos dijo, “Agustín que ahí hay un tío que dice que tiene que hablar con vosotros”, “Pues danos permiso” y salimos Poncho y yo,. Vio todo el repertorio que teníamos y nos dijo, “Mañana os espero en el Parque San Juan Bautista en la calle Torrelaguna 102” “¿Dónde está eso? ¿si eso está lejísimos?”, “Bueno sí, que vayáis, yo quiero entrevistaros”. No dormimos en toda la noche. Claro de la Gran Vía un metro luego un autobús, no es como ahora, no estaba ni la M30 hecha todavía. Y nos meten en unos estudios, había un equipo montado de amplificadores Vox, batería Ludwig, guitarras... ¡Y era un equipo!. Entonces estaban ensayando allí los Pasos, “Bueno, coged las guitarras y haced una canción, haced la otra , venga vale , mañana empezamos a grabar”. “Mire usted que nosotros tenemos un contrato con una compañía que se llama Berta” Llamaron a este hombre de Berta y no sé como lo negociaron, que todavía está cobrando Royaltis, el Hita Castillo este (se habrá muerto el hombre) y nosotros seguimos tocando a diario y grabamos las canciones de “98 punto Cero” que teníamos en el repertorio y entonces ya salimos de *Alex* y nos fuimos a las Salas de Juventud, donde iba toda la juventud *Paraninfo* , *Imperator* , *Consulado*, y ya de ahí, un disco otro disco, y así, la gente, “¡Estos son buenísimos!” y tal. Pero de pronto nos vamos los tres a la mili, Carlos Paco y yo, A mí me toca Valencia, a Paco Quero Sidi Ibni, África y a Carlos Álvarez, Madrid. Pero Poncho y Carlos reestructuraron el grupo, sustituyeron a Paco Quero por Pepe Robles de Modulos. Yo venía de Valencia para hacer actuaciones porque ya

actuábamos en la Plaza de Toros de Madrid, en el Palacio de Deportes de Madrid, aquello era multitudinario, pancartas... Porque estando en la mili grabamos el “Mañana Mañana” fue el éxito y nos pilló a todos en la mili, pero como Poncho ya había hecho la mili, era mayor que nosotros entra Pepe Robles tocando el bajo. Pero viene un problema, que termino yo la mili, que Paco Quero termina la mili y Carlos Álvarez dio con un coronel, que lo cogió de asistente y le dijo, “Mira vete” y entonces se pudo formar el grupo con Pepe Robles. Yo sí iba a tocar, pero cuando yo no podía ir iba el hermano de Mari Carmen y sus muñecos, Santi (que se ha muerto), y termina la mili, “¿Qué hacemos ahora con Pepe?”, llega otra vez la Navidad y Pepe se va a ver a su familia a Madrid porque él era de Madrid, “¿Agustín que hacemos?”, “Pues yo no me voy a ir del grupo, lo he hecho”. Pues dejamos a Pepe en Madrid y volvemos a encontrarnos los cuatro, Los Ángeles, lo de Azules nos lo quitaron cuando entramos en Hispavox. Pero yo llego a Rafael Trabuchelli y le digo “Rafa, Pepe es un tío de estupendo”, a mí me daba una fatiga que se quedara sin grupo. Pepe era un gran músico y lo sigue siendo claro, digo “Vamos a echarle una mano” y le propusieron cantar sólo, pero Pepe decía, “No yo no puedo, yo sólo me da mucho corte”. Le dijeron, “Búscate tres tíos” y buscó a Tomás a los teclados a Arrizabal a la batería (que también se ha muerto) y a Emilio de Abajo e hicieron el éxito de todo tiene su fin de los Módulos. Y nosotros seguimos, seguimos, seguimos.

Que es lo que más te puede servir a ti, pues de buenas a primeras llega un momento en el que veo que esto va para abajo porque empieza a salir Camilo Sesto, Juan Pardo, Pablo Abaira y Los Ángeles y y los grupos, Los Canarios..., empezó a cambiar.

¿Empezó a cambiar el panorama?

Sí y yo le dije a Poncho, “Mira Poncho yo me voy del grupo, yo no me voy a matar en la carretera”, entonces era un desastre la carretera, porque aquel verano hicimos como 100 y pico bolos, entonces cuando volvíamos del verano, nos ausentábamos y no nos veíamos en dos o tres meses hasta que llegaba la Navidad. Cada uno tenía su vida en Granada, uno ya se casó, se casaron todos menos yo. Le dije a Poncho, “Mira yo ya no tengo más ganas de esto, o lo renovamos o yo me voy”, y efectivamente y entró un primo de él por mí y al poco tiempo tuvieron el accidente. Pero la premonición es que en la película a 45 rpm hay un accidente de Los Ángeles y el accidente pasó en 5 o 6 años. La película fue en el 70 y el accidente de ellos real fue en el 76. Yo me dedico a mis negocios aquí en Granada, a Discotecas, un Pub. Me casé y me fui del grupo ese mismo año, nos íbamos a Méjico con Julio Iglesias, entonces Julio Iglesias no era nadie en Méjico pero nosotros éramos número 1 con “Lo mucho que te quiero”. La canción tenía trompetas tipo Mariachi y Alfredo Fraile nos dijo, “Me voy con vosotros y sacáis a Julio como un cantante español y con un par de canciones”, porque habíamos coincidido con él en dos o tres bolos en Melilla en Reus y siempre le decíamos a Julio, “Julio, tú cuando salgas con nosotros no cantes porque nos desafinas a todos, tu coges y haces como que cantas”, porque a él le gustaba salir con nosotros y cantar el “Mañana Mañana”. Pero cuando ya lo arreglamos todo, porque yo me caso para ir a Méjico, mi padre se muere el día de Reyes que lo

enterré y me casé el mismo mes el 22 con mi primera mujer. Pero cuando nos vamos a ir dice Poncho que no viene, “¡Cómo que no vamos!”, “Porque allí cogen a tu mujer.” Todos iban con su mujer por eso me casé yo también, “Que allí te quitan a la mujer con una pistola y se la llevan”, total que no nos fuimos. Pero entonces llega Franco y nos manda a Cuba a hacer relaciones diplomáticas a un Festival que se llamaba *Varadero 70*, hay material de eso y todo, había miles y miles de personas. Entonces los Ángeles éramos superfamosos porque Fidel Castro prohibió la música inglesa de los americanos y “Momentos”, “Mañana Mañana” y “Mónica”, son himnos para ellos. Se ha demostrado ahora cuando hemos estado en Miami. Llegamos y entonces fue cuando yo me di cuenta lo que eran los Beatles, llegamos en un avión de hélice de líneas Cubanas y cuando llegamos a José Martín, al aeropuerto había como 20 o 25.000 personas esperándonos, escoltados con los guardias de Fidel Castro, llegamos a Varadero, abrieron un Hotel para nosotros unos voluntarios y la recepción era la orquesta nacional y el ballet nacional de Cuba. Fidel Castro aquí, el padre del Che Guevara, nosotros en la recepción y haciendo estas canciones y el ballet de Cuba bailando “Mónica”, fueron 2 o 3 días porque teníamos que actuar en Mallorca, iban periodistas, Íñigo, Pardo... Los Mustang y nosotros, no había pasajeros, nada más que nosotros, allí no dormimos, porque íbamos al Hotel y todos los cubanos con Trombones, con Trompetas, percusión, tocando Serenatas, en la playa, y allí no había quien durmiera, “Pues vamos a beber de ron”.

En Callao había una discoteca que se llamaba JJ, allí nos reuníamos Juan y Junior, Alcatraz, Los Continentales, Los Canarios, allí estaba el mundillo de todo lo que se estaba moviendo, incluso Bárbara Rey y toda esta gente, estas muchachas que venían del pueblo, hicimos muchas amigas.

Vuelvo a Granada, empieza a decaer todo y yo me voy, pero yo echo de menos la música y hago una orquesta con mi mujer y nos vamos a Torremolinos otra vez, mi mujer y yo nos llamamos señores de Rodríguez, hicimos 4 singles una de Perales, una o dos más y una de Tony Luz (de Pekenikes, el marido de Karina), empezó a funcionar porque se pusieron de moda los dúos.

Llego un día a Hispavox y me dicen que se han matado los Ángeles, Poncho y José Luis. Cogí un coche, me fui para Motilla del Palancar y vi a Poncho y a José Luis, porque esa muerte iba para mí, me voy a Cuenca y estaba Carlos muy grave, después se recuperó, aquello se terminó así.

Pasan los años y a los 15 años recupero a Carlos Álvarez, llevan dos chavales gemelos y nos dicen por qué no hacemos Los Ángeles, tú con Carlos, yo no tengo ganas de eso ahora, pero me convencieron y hasta hoy, se van los dos gemelos porque ellos lo que querían eran sus canciones y además no tenían las voces de los Ángeles, son dos grandes cantores pero no. Entonces entra Popi, el hijo de Poncho, volvemos a grabar las canciones con las tres voces nuestras y con música de los Ángeles y grabamos un disco que se llama 14 éxitos, lo presentamos en Madrid, y así hemos empezado hasta hoy, después vino Fernando de la Guardia e hizo el libro este. Lo curioso es que nos llamaron de Miami, “Soy Rogelio Alfonso de Radio Amor de Miami, ¿usted es Agustín González?, queremos que ustedes vengan”, “¡Val,e pues vamos!, y yo como un idiota por ver Miami..., creí que

era una broma, “¿Cuanto quieren cobrar?”, “Viaje de avión, hotel de 4 o 5 estrellas y nos da usted 3000 dólares”, aquello era un regalo para ellos. Pero llega Paco Pastor de Fórmula V que habían hecho un conglomerado allí, los Diablos y Fórmula, hicieron un jingle muy seguido que se puso en las discotecas, “Un rayo de Sol-Cuéntame”, se había separado con Agustín de los Diablos, le dije “¿Por qué no te vienes a Miami?”, Hizo un grupo con José María Guzmán de Solera y nos fuimos todos a Miami. Cuando llegamos allí, ¡El *Dade Country Auditorium*!, 4 o 5 mil personas, las entradas a 100 dólares vendidas un mes antes. Aquello fue un acontecimiento, colas y colas para firmar, de todos los balseros que se habían venido a Miami, cada año íbamos dos veces hasta que ya se han cansado.

Ahora he hecho un proyecto mío que se llama *El Patriarca*, lo presento el 10 de Febrero en el teatro Isabel la Católica.

¿Los programas de Radio musical juvenil les apoyaron?

Claro, si nosotros inauguramos *El Gran Musical*, con Martín Blanco. Desde el principio sí, entonces la radio era el motor de todo esto. Entonces en el momento en el que empezaba a sonar un disco en la radio ya te hacías famoso

¿Y qué programas eran los más importantes?

El Gran musical, que era como *Los 40 principales* de ahora.

¿Cree que su generación fue importante para la música pop de este país?

Aquello fue una revolución en nuestro país, porque claro estaba todo tan..., no había nada y nosotros fuimos los más modernos de la historia y además fue el momento más creativo, si se busca en la historia es el momento más creativo con diferencia de la movida de los 80. Lo de los 80 era una ordinariez, un pasotismo, música que no hay por donde cogerla de algunos grupos, algunos buenos como Radio Futura, pero lo demás era todo un quiero y no puedo. ¿Qué quiero decir con esto? que el momento más importante musicalmente en este país fueron los 60 y los 70, la máxima creatividad, las mejores canciones, la mayor honestidad y dignidad en todos los músicos.

¿Cómo aprendían a tocar, primero tocando versiones y luego en ese mismo estilo haciendo las suyas?

Exacto, nosotros hacíamos versiones pero siempre hemos ido componiendo.

¿Había programas de radio para escuchar música que les inspiraran?

Claro y comprábamos los Singles y los poníamos en nuestros tocadiscos.

¿Era difícil encontrar discos?

No era difícil encontrar música española, después empezó a venir música inglesa, Los Beatles, Los Rolling, Los Hollies, Los Bee Gees, Paul Anka, Los Monkeys, que fueron una copia de los Beatles en América y ya empezó a introducirse el Funky Soul, James Brown, Wilson Pickett, Donna Summer, Ray Charles, y así vamos creciendo todos musicalmente

Debes hablar de la movida del Circo Price en Madrid, los Estudiantes, Los Sonor, impresionante.

Ustedes entran un poquito después y ya más que rock and roll hacían pop ¿verdad?

Hacemos Pop, el pop, porque nosotros aparecimos en Madrid en el 66.

¿La segunda hornada, tenían más influencia de los Beatles que de Elvis?

Claro, Los Relámpagos y los Pekeniques eran más los Shadows , los Spuknik, pero nosotros veníamos ya con otra escuela de Torremolinos, de esa influencia de los ingleses, porque había grupos ingleses que venían de Manchester, de Londres .

¿Los escuchaban allí en directo?

Claro, empezamos a aprender el pop real. Salimos de ver los Big Sound, un grupo que había en Torremolinos, que alternaban con nosotros en el mismo club, estaban Bob, John y Bill, entonces nosotros empezamos a aprender de ellos el pop, los sonidos de las guitarras, nos fuimos influenciando, cambiando instrumentos, ellos nos vendieron instrumentos buenos que traían de Londres.

¿Era complicado entonces encontrar buenos instrumentos verdad?

Ya ves, y con estos fue con los que más aprendimos, con estos y con las orquestas italianas.

¿Las orquestas tipo complessi?_

Exactamente, Gianni Ales, era el que tocaba en *Alex Club*. Ellos hacían mucho Sinatra, Charles Aznavour, mucho Gilbert Becaud y de todo eso también íbamos aprendiendo, de esas melodías. Como no teníamos un cantante real en el grupo, éramos cuatro, entonces aquello fue una influencia total y como nos influenciaron mucho los Beatles y los Bee Gees teníamos unas voces tremendas los cuatro.

¿Cómo eran las sesiones de grabación?

Se grababa todo en 4 pistas y hubo un intento de llevarnos a América, vino un Americano, Herb Alpert, tenemos una foto con él y todo, el de Tijuana Brass, lo que pasa es que en los Ángeles siempre ha habido un problema, es que éramos muy granainos, muy burgueses y yo tiraba de ellos, porque musicalmente yo he sido el peor, pero después yo era el que tiraba de todos. Poncho tenía la vida re-suelta, era maestro nacional, era dos años mayor que nosotros, pero Paco Quero, Carlos y yo éramos de la misma edad, y yo no quería volver a la pescadería de mi padre obviamente, entonces yo tenía que engañarlos, reestructurar otra vez el grupo y todo ha sido así.

¿Los jóvenes de su generación fueron muy distintos a las generaciones anteriores?

Fue una revolución total

¿Hubo choque generacional con sus mayores?

Yo te puedo contar que me llevé 8 años sin hablarme con mi padre y siendo famoso. En la única televisión que había donde salíamos, el decía en el bar, (porque entonces no había televisiones en todas las casas), “¡Ese no es mi hijo!”. Sin embargo el hombre se murió conmigo de los 8 hijos que tenía, pero se tiró sin hablarme un montón de años, primero porque le abandoné el negocio que él tenía. Bueno aquello fue una aventura que ha ido creciendo, creciendo

¿Van a seguir actuando?

Sí yo sigo tocando, seguimos Los Ángeles, pero hay veces que yo no voy con ellos, porque yo

para ir a un sitio más cutre, unas chicas que han hecho un documental que se llama Granada es posible, Cristina y M^a José Barcelona, hicieron un reportaje en el que actuamos todos los músicos de Granada en el *Palacio de Deportes*, Miguel Ríos, Lory Meyers, Los Cero, ahí sí, pero ir a un garito de estos que no hay sonido, que además hay que ir a Huesca, pues no y como Los Ángeles no hemos sido un grupo de Pachanga como otros, yo los respeto, son mis compañeros y mis amigos totales, pero Los Ángeles yo los veo en otro esquema.

¿Las discográficas les dejaban hacer lo que quisieran?

No.

¿Las Discográficas eran determinantes a la hora de elegir el repertorio?

Sí, se metían en todo, yo por ejemplo, yo no quise grabar “Mañana Mañana”, yo decía “Pero bueno, esto no nos pega a nosotros”, nosotros somos más rockeros, yo soy un tío más rockero todavía que el pop. Nos decían, “Es que esto no lo vamos a sacar en España, lo vamos a sacar en Sudamérica”, era una versión, “Bueno, vale” y siempre hacíamos versiones. Los Ángeles los éxitos que hemos tenido eran versiones, hasta que ya llegó “Momentos” y “Mónica”, que son nuestras, hasta entonces era todo lo que nos imponía la compañía

¿Tampoco decidían que versiones hacer?

No, no ellos decían, “¡Esto!”, sabían que nos iban muy bien esas canciones.

¿No les dejaban interpretar nada más rockero?

No no, eso no, escogían..., por lo que querían a los Ángeles Azules es por lo que vieron en el *Alex Club*, vieron que versionábamos muy bien a los Beatles, de hecho hemos grabado canciones de los Beatles “Español”, canciones de los Bee Gees como “El desastre minero de New York”, “Happy Together” de The Turtles, hemos hecho un montón de cosas, pero rompimos ese orden, porque todas las caras B sí eran nuestras, “Te Presentí”, “No pienses”, “Monotonía”, “Los Ángeles cantan”, “Sueños”, pero siempre la cara A era una versión impuesta por ellos hasta que ya llegó “Mónica” y fue un pelotazo, y de hecho la última canción que grabaron, que yo no estaba José Luis, hicieron una versión que se llamaba “Nada cambiará el mundo”, que es otra canción, una premonición, graban la canción y se matan (canta... *nada va a cambiar el mundo aunque tú te has ido ya*) y fue número 1º por la inercia del accidente, pero ellos imponían siempre lo que teníamos que hacer, sí.

¿Habría un margen para la creatividad?

Claro, tuvieron que rendirse en “Momentos”.

¿Y Trabuchelli qué papel tenía?

Era el que influía en todo, Rafael Trabuchelli era el que más influía, era el director, el que mandaba en Hispavox como director artístico. Cuando le llevábamos la canción con una guitarras, grabada en un casete, más o menos, nos cogió Waldo de los Ríos y cuando nos llamaron a meter las voces, y fue meter las voces y ya está, y además se grababa en una tarde.

¿Se grababa rápido?

Sí, los Ángeles grabábamos por la mañana Cuatro canciones, pero sin nada de afinadores como ahora, afinando la guitarra con el oído y en directo, 1, 2, 3, 4 y ni claqueta ni nada. “Venga subid”, comíamos un plato combinado en la cafetería de Torrelaguna en el mismo sitio y por las tardes, dos con un micro y otros dos con los auriculares *you you you*. Nos veníamos a Granada y él hacía las mezclas y hacía todo y era un cuatro pistas, no como el estudio mío de ahora que entras y te afina la voz. Eso era real, real, real y además no podíamos ni repetir, imagínate para hacer todas esas voces, dos tíos, *dan dan* y los otros dos, *du yu*, y ahí no había claqueta, era *bomboombom* y la guitarra y nosotros. Ahí no grababa nadie más que nosotros, a lo mejor Trabucchelli metía unas trompetillas y oíamos el disco aquí en la tienda de Lalo Mariscal, “Mi guitarra no se oye, aquí se oye mucho mi guitarra”, no se qué..

El producto final ya estaba hecho

Hecho, era así y allí mismo nos hacían la foto y eso era la portada del disco. Lo que pasa es que nosotros éramos muy modernos y muy hacia la onda, el pelo largo y tal e íbamos muy homogéneos los cuatro y eso es lo que ocurría, pero la foto era allí mismo, bajábamos al sótano y allí había un estudio del fotógrafo de la casa, Ontañón, pum pum ya está.

Entonces no había LPs verdad

Eran singles de dos caras, primero eran 4 y luego dos cara A y cara B. No supimos nunca ni cuanto vendimos ni cuanto nada, aquello era, ya te digo, pues una ilusión, éramos críos.

¿Y los contratos como eran?

¡Pff!, para toda la vida

¿Y la discográfica se quedaban con los derechos?

Todo, con todos los derechos de todo, bueno había que compartir lo de autores el 50 % para la editorial que eran ellos, mas el 25 y tal.

Pero ¿mereció la pena?

Sí, la historia que nos brindó la vida, cualquier “chavea” de mi edad no tenía esa oportunidad, y nada pues aquello fue un boom para Granada, imagínate los Ángeles han conseguido..., a Miguel Ríos le han valorado muchísimo, pero Los Ángeles son de Granada, es de los “granainos”, es su grupo, a Granada la identificas con Los Ángeles y Miguel Ríos es Miguel Ríos, incluso ahora por ejemplo, yo me moriré siendo Agustín de los Ángeles, aunque los Ángeles sigan, y Carlos de los Ángeles y Paco Quero que está ahí en la Alpujarra, ese no quiso saber nada después del accidente porque se cambió de coche en Valencia, iban los cuatro en un coche y Paco Quero dijo, “Yo me voy para Granada” y se metió en la furgoneta de los instrumentos y los otros tiraron para Madrid y fue cuando tuvieron el accidente, para que tu veas.

Paco Quero se volvió a meter a estudiar, hizo la carrera de derecho y es abogado. Sacó unas oposiciones de secretario de la alcaldía de Los Bérchules y vive allí y no ha querido saber más nada, un tío excelente y esa es la historia, fue una revolución en este país, de moda, de romper moldes de la

juventud.

¿Fue más allá de la música?

Ahí se inició una apertura mínima en España, eso lo permitió Franco, claro había que pasar por la censura. Yo recuerdo que para hacer televisión española, si tenías el pelo largo, había que pelarse, si no no podías salir, así como lo estás oyendo, porque había como una especie de norma. Era la única televisión que había, era en blanco y negro, si miras en you tube verás las actuaciones nuestras en televisión y es curioso pero yo creo que en eso tú tendrías que ahondar, eso es muy importante, los 60, los 70.

Y la influencia que hubo musical fue Torremolinos, porque allí aparecieron los hijos de Ricardo Sáenz de Heredia que era también director de cine, se llamaban los Shakers y ahí iba Ricky el hermano de Junior, que entró después en los Brincos y Barrabás. Entonces toda la movida musical se gestó en Torremolinos del 63 al 66. Tocábamos a diario y estábamos muy influenciados por la ropa de los ingleses, aquellas camisas de chorreras por aquí, con los puños tipo Luis XV, que sacaban los Kings.

Que serían difíciles de conseguir también ¿no?

Se las cambiábamos a los *guiris*, las botas de los Beatles que traían igual, te las compro y tal, y entonces ya íbamos todos con los pantalones de pitillo, que están ahora de moda, o los pantalones de campana, buscábamos chaquetas de terciopelo que nos hacía un sastre aquí en Granada, Zapata.

¿Cómo reaccionaba la gente al verle vestido así por Granada?

Era un choque, yo tenía peleas por la calle, “¡Maricones!”, porque teníamos el pelo largo y la raya en medio, era un romper. Ahora ves a todos los niños y yo me alegro porque están chulísimos, pero antes éramos cuatro o cinco atrevidos en Granada, entonces no había un tío con el pelo largo y un abrigo hasta aquí y un zorro aquí de cuello, pues ibas por la calle, y el que no me conociera “¡Maricones!”, y a pegarse con todos, peleones, aquello era un atrevimiento total. Y además yo fui muy influyente en todo el grupo, porque hay un montón de portadas de discos en los que yo les prestaba mi ropa, si yo empezaba con el pelillo así ellos también. Hay una anécdota, yo me acuerdo que Poncho no quería venir conmigo por Madrid, porque llevaba la raya en medio y después entrabas a la pensión a su habitación y estaba con la raya en medio. Poncho era más burgués era más de otra generación, entonces la diferencia de años era muy acentuada, los mayores y los chicos, entonces los de 14 no se juntaban con los de 16, cosas que a mí me dan igual, no quería venir conmigo a una cafetería a Manila porque todo el mundo nos miraba y su novia, que es la madre de Popi y todo era así. Era todo muy recto, muy de la generación franquista y yo era un tío que a mí me daba igual, llevaba botas con plataformas, que nadie llevaba, chaquetas de estas de tipo Militar, las camisas de cuello aquí alto con presillas y de rayas. Si ves las portadas verás esa ropa, de pronto un bolso, una camisa de estas india con cordones de cuero, y un bolso de ante con flecos y pantalón rojo.

Cuando fuimos a Cuba, ¿Has visto esas gafas Rayban con cristales azules?, en ese tiempo yo tenía unas, me acuerdo que paramos en una isla en Centroamérica, la Isla Guadalupe y se nos ve salir del avión y parecíamos los Rolling de ahora, el pelo así, las gafas. Yo me acuerdo que llevaba una chaqueta de tela blanca cruda de loneta blanca con los bolsillos de Safari, el cinturón atado aquí atrás, la chaqueta india, pantalón de pana muy fino rojo y una bota de charol roja y se queda Paco Quero haciéndome así en el avión, es que estaba grabando Poncho con un Superocho.

Lo que le pasó a los Beatles, cada disco que hacían cambiaban, primero las corbatas, luego ya se dejaban barba. Pasamos por todas esas historias.

Y bueno ese es el revulsivo de este país y como nosotros salieron los Brincos también Los Sirex, Los Mustang y todos los pioneros de Madrid, Los Relámpagos, Los Sonor , Los Pasos, Los Estudiantes, Los Continentales, no sé cuantos grupos.

Sí, creo que han hecho un concierto hace poco

Sí, me invitaron, yo quería haber ido pero bueno, para hartarnos de llorar. Pusieron a los Ángeles, eran todos los pioneros de Madrid pero sí, Alfonso Artesero este que lo ha hecho sacó una referencia de los Ángeles y por lo visto la gente empezó a llorar.

Y ya te digo esa es la historia real. En la Gran Vía ni te atracaba nadie ni nada. Entonces las tertulias eran al salir de la Discoteca, se te hacía de día hablando de música y con el locutor de radio que también iba, todos nos juntábamos allí, era una discoteca donde nos juntábamos todos. Venía de Pamplona de actuar a la Discoteca JJ, estaba en plaza Callao, [indicando la ubicación actual], está el Cine La Prensa, que está pegando al otro lado de la Gran Vía, en la misma plaza, aquí está la Fnac, que hay unas columnas así para entrar, pues entrabas por ese pasillo y estaba la discoteca allí abajo, allí iba todo el mundo, todos los famosos, al JJ, que todo el mundo creía que era de Juan y Junior.

Y aquello era toda la movida, todo el que quería triunfar tenía que irse a Madrid, ¿qué hacíamos en Granada?

O Madrid o Barcelona ¿verdad?

Ni Barcelona, era Madrid, el centro era Madrid, porque en Barcelona estaba Joan Manuel Serrat, Lluís Llach, los Sirex, Los Mustang y ya posterior los Diablos, pero los Valencianos se tenían que ir a Madrid Juan Bau, Camilo Sexto que era de Alcoy, Nino Bravo, Bruno Lomas, Bruno Lomas es fundamental en la época que tú estás haciendo. Bruno Lomas hizo canciones o cantó canciones muy meritorias, bastante meritorias para mí, vino Johnny Hallyday que era un rockero y se quedó pasmado con Bruno y nunca se le ha mencionado es triste, debería estar más reconocido.

Y creo que hemos influenciado mucho en todo lo que hay ahora. Para mí es un alago que los Lory Meyers hablen siempre de Los Ángeles, los cero [El grupo granadino 091] no mucho pero también, Los Planetas, somos muy influyentes y yo les tengo un gran cariño a todos, porque es otra generación muy importante y ahora nombrar a Granada la ciudad del rock pues también es muy importante.

10.8. Entrevista a José Manuel Rodríguez “Rodri” 13 de Enero de 2017

¿Cuál fue su primer contacto con el fenómeno de la Música Juvenil?

A través de la radio y de los discos, claro indiscutiblemente tenía que ser así y si quieres que nos centremos en el rock, en el cine, no con *Semilla de Maldad*, que es como se llamó aquí..., sí pero aquí se estrenó en España, se estrenó antes *La Historia de Tommy Steele* que era un rockero inglés, era el protagonista principal. Entonces nos dimos cuenta que había un tío en Inglaterra que cantaba y en los Estados Unidos el rock es más fuerte... aquí no habíamos visto nada de eso, luego ya llegó la *Jungla de la Pizarra* que era el título original en inglés de *Semilla de Maldad* y ya todo el mundo escuchó a Bill Halley y a sus Cometas, pero para mí fue Tommy Steele, la estrenaron en España antes, porque además la otra no te puedo aseverar de una forma categórica si es que tuvo varios problemas, aquí a lo mejor retrasaron su estreno, pero yo vi primero la de Tommy Steele. Eso sí, la música se podía haber escuchado en alguna radio. Aquí en Madrid teníamos la fortuna..., aunque todos los que somos de mi generación realmente estudiábamos francés en los colegios y no inglés. Yo recuerdo que había un chico en toda la programación del bachillerato que estudió inglés, el único, nunca tuvo clase, no había nadie en el colegio Marista de San José que le diera Inglés, entonces no hacía nada, le aprobarían y ya está. Pues escuchábamos Radio Torrejón (la de la Base Militar) en casa de un amigo, porque yo no tenía FM, íbamos a casa de un amigo que vivía en la Glorieta de Bilbao y él vivía en el 4, su padre era un locutor de Radio Nacional, Adolfo Parra Martínez, Parrita. Ir a casa de los Parra era, “¡vamos a escuchar música!” y además tenía un aparato que era un receptor de un mueble con un tocadiscos y escuchábamos Torrejón, porque hacían una emisión de discos..., no entendíamos nada de lo que decía el señor salvo, “A sí, parece que ha dicho Elvis Presley”, cuando Elvis Presley, pero otros era más difícil y el título no lo cogíamos, pero estábamos escuchando música.

Había poca gente que tenía aparatos de radio con FM ¿verdad?

Claro, porque yo por ejemplo no tenía y mucha gente tampoco.

¿Qué programas de radio cree que fueron los pioneros y los más importantes para el nacimiento de la música juvenil en España?

El primer programa musical que se hizo en España..., bueno, había un señor de radio Madrid que se llamaba Pepe Palau que decía que padecía *Sinatritis* y estaba poniendo siempre a Sinatra, a mí Sinatra me ha gustado pero no tiene nada que ver con el pop y el rock. Empezó luego Raúl Matas con Discomanía, ya lo tendrás y tendrás hasta los jingle de anuncio ¿no?: “*La canción más dulce la que llega al alma y la que llena de alegría llegará hasta vuestros corazones, la llevará Discomanía*”.

¿Qué música se emitía en los primeros programas de radio musical juvenil?

¿Cuál era la música que se ponía en España en el año 59 que es cuando empezó? Festivales, porque este año empezó el de Benidorm y el de la Canción del Mediterráneo y los grupos, sobre todo tríos, los cantantes masculinos o femeninos solistas, algunas orquestas, pero no había nada de rock. Ya podía decir el pop, bueno sí, Paul Anka, que funcionaba desde hace muchos años y tardó mucho

en escucharse, no te puedo decir exactamente cuando escuché el primer rock and roll por la radio en una radio española porque no lo sé, pero indiscutiblemente, por aquella fuerza de la película, se decía “¡Ay... es que esto lo oyes y la gente se pega!” Escuchamos a Bill Haley e inmediatamente después a Elvis.

¿En qué años cree que comenzó este fenómeno aproximadamente?

Pues aproximadamente a raíz de, la aparición de ese programa, *Discomanía*, este hizo que la música tuviera más fuerza y a continuación tenemos a Ángel Álvarez. Todo el mundo habla del *Vuelo 605*, pero el primero fue Caravana. Yo lo oía, hubo una época que era a las 3 de la tarde y me ponía a escucharlo sentado en mi cuarto. Yo ya tenía una radio pequeña que habíamos conseguido en Gijón, en *El Musel*, que es el puerto, se la compramos a un marinero de esos que vendían cosas de fuera, y yo soy de los que pueden contar que..., esta horterada... pero claro, hace cincuenta y tantos años no podías evitarlo, ibas con la radio por la calle y la ponías y la gente te miraba, decían “¿dónde va el cable!, ¿no tiene cable!” , claro, era un transistor con pilas, pero no era nada habitual. Ángel Álvarez fue, para mí y para muchísimos de nuestra edad el verdadero precursor de la auténtica música moderna en todos los sentidos, el rock se tocaba menos, el pop más ¿Has visto las series doradas que está sacando una colección José Ramón? pues Ángel Álvarez fue el principal precursor.

¿Además de la radio, por qué otros cauces llegó el pop y el rock a España?

Por el cine, como ya hemos comentado de esas dos películas y sobre todo, la gente que podía viajar y que tenía facilidad. Yo no tenía tocadiscos en mi casa, tenía un tocadiscos de 78 revoluciones, y luego también en Gijón, a otro marinero, me compraron un magnetófono, entonces yo iba a casa de un amigo, que tenía muchos discos, ponía el micrófono al lado del altavoz y me grababa los discos. “oye, he estado con alguien que ha venido de fuera, o he salido yo, me he ido con mis padres y he comprado un disco en Francia”,

Desde Italia venía un gran Adriano Celentano, ese fue uno de los primeros cantantes europeos del continente, sin contar el Reino Unido, que entró con más fuerza, porque además era actor y era un salvaje cantando, fue un innovador en todo. En Francia Johnny Hallyday, los otros cantantes eran más.. Sasha Diestel era pop también pero no hacía rock and roll, Claude Francoise, tú si has conocido a Georgie Dan que es francés pero actuaba en España, pues Georgie Dan imitaba a Claude Francoise, tenía unas chicas que eran las *claudette* que estaban detrás de él bailando y cantaba de todo. Todo el mundo achaca el éxito de Frank Sinatra “My Way” a Paul Anka, la letra en inglés sí, pero la canción es de Claude Francoise, “Comme d’habitude”, “Como de costumbre”. Luego la gran influencia de los italianos, porque antes de que tuviéramos Festivales aquí, Televisión Española te daba San Remo, primero se veían los antiguos y claro, “¿de repente, hombre!, cuando vinieron los *urlatori* como Celentano, Mina o Milva, ya no eran distintos a aquellos tenores, y cambió San Remo y aquí también fue cambiando. Más tarde algunos programas de Televisión Española, *Gran Parada*, *Amigos del Lunes*,

¿Fue cambiando poco a poco?

Muy poco a poco pero fue cambiando.

¿También tocaba, estuvo en algún conjunto?

Sí, el primer conjunto, estaba buscando un programa de un festival de esos de fin de curso del año 6 y no lo encuentro, el año del PREU, en el colegio Maristas San José. En el programa ponía: “y la actuación de la orquestina de jazz de alumnos del colegio Los Fugitivos”, ¡Orquestina de jazz!, eso era el hermano Bruno que debía pensar, orquestina de jazz. Yo canté una canción de Nico Fidenco pero en rápido, “Legata ad un granello di sabbia” que era lenta pero la tocábamos rápida y en el grupo había uno que fue con el primero que empecé a cantar, compañero mío del colegio desde 5º de mesa, empezamos a cantar canciones al estilo del Dúo Dinámico, que ¡tuvimos un fracaso!.. Nos fuimos a Radio Intercontinental, cuando estaba en Diego de León, compramos una partitura para cantar “Vaya con Dios”, y llegamos a la radio. El del piano nos pidió la partitura y empezó a tocar y como nunca habíamos cantado siguiendo una partitura..., creíamos que no había que ensayar antes y no sabíamos entrar, ni el tono, “¡está bajo, a ver si lo puede subir!”, “¡subir cuanto!”, “no se...!”, y nos dijo “¡Venga id por ahí aprended...!”. Entonces nos pusimos a tocar la guitarra los dos y formamos un dúo. Otro chico, Julián Sacristán fue el guitarra de punteo, (después estuvieron en los Flaps) y con esos hicimos el primer grupo. Luego hicimos otro grupo que se llamaban Los Titanes, con ese ya actué en bastantes sitios. Tocaba el bajo y cantaba, en sitios de estos de Sábados y Domingos, Clubs de Baile, Salas de Juventud, algunas fiestas de fin de año. En el Círculo de Bellas Artes hicimos un fin de año, estuvo muy bien, nos llamaron la atención, decía el representante que los que tocábamos la guitarra luego no podíamos salir, porque bajamos cuando estaba la otra orquesta para bailar con la gente que estaba allí

¿Tenían que estar separados del público?

Estar así con 18 años y después de tocar bajabas y además como te habían visto.. y luego ya estuve con los Continentales, estuve un año completo y luego volví en su etapa final, que ya no sé cuando sería, en el 66, estuve ya muy poco tiempo.

¿Y cómo surgió el impulso de formar un grupo?

Porque de repente te juntas, “¡oye, mira!”, con guitarras normales, no con guitarras eléctricas. Después ya sí, empezabas a firmar letras y te hacías o con *Leturiaga* o con *Bioj* en la calle Leganitos, al lado de donde vivía un afamado representante artístico que se llamaba Emilio Santamaría, el padre de Massiel, y vivía Massiel que era la que llevaba todos los papeles, las cosas de contratación. Por cierto yo perdí mi carnet de *Entretenimiento Circo y Variedades*,

¿Tuvo que sacarse el carné para poder tocar?

Sí, un examen un domingo por la mañana en el teatro de la Latina.

¿Era muy complicado?

Era la cosa más surrealista del mundo, eso fue cuando entré en los Continentales, porque ellos ya

lo tenían. Éramos cuatro, fuimos allí y dijeron:

“Pero ¿vosotros ya lo tenéis?”, “sí”, “y a quien le falta”, “a este”, “pues venga”, “pues vamos a tocar”, “No, si ellos ya lo tienen que no toquen” ¿Qué tocas?”, “Pues toco el bajo y canto”, “pues hazlo”, “¿pero canto.. sin nada?”, “Sí”. Volví a cantar, “Legata” o...también sería *una italianada*, yo sólo con el bajo: *ti voglio pum pum pum pum pum* y cantando solo con el bajo, surrealista y me dijeron “vale, vale ya está”

¿Entonces aprobó?,

Sí, yo creo que aprobaban a todos, ese carné lo he perdido, me gustaría tenerlo.

¿Y cuáles fueron las primeras influencias para hacer música?

Influencia, el cine poco porque se estrenaban pocas películas. En principio fue la radio sobre todo ponemos a nuestro Ángel Álvarez, porque los otros programas musicales... ni de Radio Nacional ni de la Inter, como el que tenía Ángel de Echenique, hacían *Ruede la Bola* y concursos de canciones.

¿Qué repertorio interpretaba?

Casi siempre versiones. Entonces se decía, era una broma entre los grupos, “Estoy preparando un grupo que vamos a hacer algo muy fuerte” “¿qué, con canciones propias?” “Pues sí porque vamos a hacer un repertorio nuevo, no queremos copiar y va a ser con canciones propias” ¡Pero era difícil!. Porque además había otra cosa en contra que eran las famosas Discográficas.

¿Las Discográficas les apoyaron desde un principio?

No hicieron mucho caso pero cuando empezaron a hacer caso porque vieron que había mercado imponían su criterio, es decir, el primer disco de Miguel Ríos, él no quería cantar twist y le pusieron Mike Ríos el rey del twist y le hicieron grabar 4 twist. Micky, el hombre de goma, le veías en el Price, le veías, además éramos muy dados a vernos entre todos, resulta que cuando tú le veías en directo cantar rock and roll, ¡moverse y tal! y de repente los discos de Micky y los Tonys son “Non ho l’età”..., las canciones de San Remo, las de Algueró, las de Benidorm, no tenía nada que ver con lo que tocaban en directo. Poco a poco ya fueron metiéndose hacer otras cositas más fuertes en los discos, pero al principio mandaban las discográficas.

¿Las Discográficas eran determinantes a la hora de elegir el repertorio?

Sí,

¿Y cantaban en inglés o castellano?

Micky no tenía ningún problema en cantar en inglés porque lo sabía y lo dominaba, hay algunos otros cantantes del comienzo, de los pioneros, de los grupos españoles que tú lo escuchas ahora y dices...., “bueno, es lo que hay”. Yo he cantado una canción en inglés, al principio con los Titanes, el segundo grupo, en un sitio que estaba lleno de americanos y pensaban que estaba cantando en otra cosa, en swahili, ni siquiera me había cogido la letra en fonética, pero sí se hacía mucho *wachu wachu* por falta de conocimiento.

¿Y en español se cantaba mucho?

Sí pero eso nos vino de la influencia sobre todo mexicana y cubana en cierto sentido, digo cubana porque los Llopis, tú si sabrás que los discos de los Llopis los grabaron aquí, vinieron a actuar a dos salas de fiesta, estuvieron mucho tiempo por la Gran vía y y grabaron aquí.

¿Era difícil adquirir discos de música juvenil entonces?

No porque había varias tiendas, había dos o tres tiendas, había un sitio que se llamaba Alfa Yébenes que tenía una gran cantidad de discos, había una tienda en Callao, otra en Conde de Peñalver y otra más y luego en la calle Barquillo estaba Algueró, ese lo tenía todo, le gustara o no le gustara, porque Algueró se daba cuenta de lo que se vendía.

Además Algueró también fue C. Mapel, que producía las canciones de los discos ¿Verdad?

Sí, hacía las letras en castellano, él lo que tenía es una editorial además,

¿Editaba las partituras?

Sí

¿Había posibilidad de tocar en directo? ¿Cómo fueron los primeros conciertos?

Primero fueron las fiestas del colegio, luego la Revista *Enlace* y otras revistas. Tocando con unos, con Steve Roland un cantante (era actor, mal actor y tampoco buen cantante, pero vino aquí a España y..) estaba cantando y se movía mucho y la gente empezó a bailar, salió un cura en La Salle, haciendo así (diciendo no con el dedo), avanzando por todo el pasillo, Steve Roland se paró, nos paramos todos y se suspendió la canción.

Más tarde, tú fijate con Franz Johan, yo acompañé a Conchita Velasco la primera vez que actuó en Miramar y cantó por primera vez “La Chica ye yé”, lo primero que hizo al llegar a Radio Nacional fue llamar a Barcelona para pedir el video, la cinta, lo que tuviera y me dijo, no Rodri, no, eso era en directo, no se grababa. Fue un desastre porque Artur Kaps, el realizador de *los Vieneses* que era el que realizaba todo. Nos colocó detrás del todo, no teníamos ni un chivato para escuchar y a Concha la puso delante del escenario. Luego ella nos dijo que se había confundido pero nosotros no la oíamos, íbamos a muerte tocando, sí había monitores lo que pasa es que este tío no los puso. Yo sólo me acuerdo que empezó la primera canción, hicimos Cuatro, bueno hizo Cuatro Concha. Decíamos *Con-Chi-Ta* y había un redoble de Rafa el batería y entonces decía *Pasa toda la semanaaaa* y ahí empezábamos todos a tocar, bueno pues oímos el *Pasa toda la semana* y ya no la oímos nunca más, porque no se la oía.

¿Qué solistas y grupos considera que son los pioneros de este fenómeno?

Pues mira había un solista que se llama Ontiveros, fue uno de los principales, Kurt Savoy empezó también muy joven, pero era más ecléctico, silbaba, cantaba, hacía arreglitos de otras cosas, y luego los grupos, para mí en Madrid, los primeros del todo fueron los Estudiantes, yo los he visto en el Price, con Aracil que era uno de los guitarras de punteo que tuvieron, hizo un tema que era, “Porque somos jóvenes”, de Duane Eddy, eso fue una novedad, ¡nos quedamos todos!, la noche del sábado al domingo que se hacían los ensayos y tal estaba con cuatro violines para que le acompañaran, Miguel

Ríos también se llevaba a una chiquita para que bailara, Micky tuvo un éxito tremendo con dos americanos de Torrejón, los...boys, por ahí alguna cosa del Price tendremos escrito Pardo, yo y mucha más gente.

¿Qué impacto tuvieron en el público juvenil los programas de radio y el rock and roll, se notó mucho la diferencia, tenían conciencia juvenil?

Pues yo creo que vino de pronto, porque claro la gran diferencia en que es algo que nace de golpe, prácticamente de golpe, aunque llevara un poquito de tiempo. Yo de pequeño he ido a algunas de las cosas que se hacían, actuaciones en Teatro. Con las grandes compañías, lo mismo podías ver a Pepe Blanco y a Carmen Morell que ver a Juanito Valderrama. Yo para ver al Dúo Dinámico, un día, en el Teatro Circo de Price el cartel estaba conformado por Tomás de Antequera, el Dúo Dinámico y Pepe Iglesias el Zorro. Tomás de Antequera pidió perdón por si tenía la voz mal porque se había muerto un sobrino suyo y había estado llorando todo el día, luego salió el Dúo Dinámico y luego Pepe Iglesias el Zorro que era la gran figura. Entonces era todo heterogéneo, era una mezcla ¿Qué público iba a ver eso? Porque a mí con todos los respetos, pues Tomás de Antequera me daba más o menos lo mismo, Pepe Iglesias el Zorro, bueno por la radio como lo habías escuchado pues te podías reír y tal pero, entonces habría unos que irían a ver a Tomás de Antequera, otros a Pepe Iglesias y luego todo el mundo se tragaba todo, eso es lo que ocurría, Fue muy importante, imagino que en todas las capitales españolas y del resto del mundo, la creación de las salas de Juventud con baile, aunque también te exigían que “oye, un rock and roll pero de vez en cuando”. La gente iba a bailar y tenías que tener un tipo de repertorio, hay un escrito por ahí que no sé cómo es la página web que la ha hecho Ángel Arriba contando la historia de los Continentales, en el que dice que la época mía fue muy buena como grupo para salas de baile, porque hacíamos rock, cantábamos un twist, cantábamos en inglés de ese apuntado. Yo casi todas las lentas las cantaba en italiano y hacíamos música de casi todo tipo, eso es lo que gustaba. Un día ensayamos un tema instrumental, “Take Five” de Dave Brubeck, y estábamos tocando, estamos tocando bien y nos dijeron:, “¡Oye que tocáis, que no se “pue” bailar! No la volvimos a hacer.

¿Entonces tenían curiosidad por ampliar el repertorio?

Claro, porque nos gustaba, pero pasaban esas cosas, la gente iba a bailar.

¿Y como generación distinta a la anterior?

Yo creo que hay que tener en cuenta que aparte de la afición de la gente que tuviera por la música moderna, por las tardes había mucha gente que iba a bailar, entonces si una sala de fiestas o una sala de juventud, *Consulado, Imperator, Imperante, Canciller*, ¡yo que se las que había!, De repente un día un domingo por la mañana vamos a hacer un festival de música y ahí sí se tocaba de todo, porque la gente que acudía a ese festival, a esa matinal, como lo que fue lo del Price, iba a escuchar música moderna que le gustaba, no iba a escuchar para que tú le cantaras un tema de Paul Anka, de Luis Aguilé o de alguno de estos. Ahí tocabas música fuerte, tocabas música que les llegara a gustar

y la gente se encendía y sí bailaba, pero bailaba sola saltando, esa es la gran diferencia. Pero cuando estabas por la tarde de martes a sábado en *Imperator* (calle Fernández de los Ríos) por ejemplo o a *Consulado* (en la calle Atocha), la gente iba a bailar y sobre todo en ese deporte de nuestra juventud que yo no sé ahora cómo será, que iban a sacar a una chica a bailar y a entablar relación con ella después de bailar, “Oye ¿quedamos otro día no se qué?” Entonces ponerles un rock and roll o dos en tres horas de tarde valía, pero más te decían que no.

¿En los programas de radio cara al público se apoyaba a los músicos Españoles?

Yo creo que nadie podrá decir que se les negó. No soy capaz de meterme en el mecanismo completo. Había muchos programas que se hacían con gente novel, que era el pretexto para llevar a alguien que ya tuviera un poquito de nombre, que hubiera estado cantando en otro sitio y que actuara. Se les apoyaría imagino de una forma nada más que nominal, porque fiduciaria no, no se les pagaba nada.

¿Cómo fue su experiencia en la radio en sus inicios? ¿Cómo empezó?

Pues yo empecé tarde en la radio porque iba por otros derroteros. Yo iba para Caminos pero me quedaron las matemáticas en ingreso con gran enfado de mi familia porque toda la vida me habían puesto la prueba para que hiciera..., y dije: “¡yo quiero hacer periodismo! Hice periodismo en la Escuela. Me apunté en la Dehesa de la Villa donde estaba la Escuela de Radio, que ahora es el Instituto. Yo he estado de profesor allí luego, de *Técnicas de Locución*, varios años dando cursos. Cuando yo estuve el director del instituto era el padre de Aznar, que fue también director de Radio Nacional. estuve haciendo unas cositas en la FM de radio España, luego estuve con José Ramón Pardo, me dijo: “Rodri que voy a hacer unas cosas, ¿te vienes?” “Sí, claro”. Trabajé en un periódico innombrable del momento y ahora más, porque estuve casi dos años y no me pagaron nunca, en *El Alcazar*, y empezamos en Radio Peninsular que entonces era la más musical, con Carlos Tena. Radio Peninsular era el Cuarto programa de Radio Nacional de España. Empezó en lo que era televisión de la avenida del Paseo de la Habana, se emitía desde allí. Luego pasó a General Sanjurjo, que ahora es Abascal y luego ya se fue en el 72 a la *Casa de la Radio* cuando la hicieron y se marchó radio Nacional que estaba entonces en el Ministerio en la Castellana, se fue para allá y Peninsular también. Es que me han llamado alguna vez en Radio 3 para hablar y donde está el estudio de Radio 3 ahora, que es el Estudio 201 era donde se hacía Radio Peninsular y entonces digo, “Me siento como en casa”. Cuando se inauguró esta casa aquí empecé yo a las 7 de la mañana. La gente puede pensar que la radio era continuada, la radio paraba por la noche como la tele, se daban los vivos y terminaba la emisión.

¿En la radio musical, como Radio Peninsular, también se daba “El Parte”?

“El Parte”, el obligatorio se daba en todas, a las 2 o a las 2.30 (fue variando), o a las 9 o a las 9.30 de la noche. “El Parte” era obligatorio, no había informativos en las otras cadenas. Yo leía las noticias, me las traían, había un redactor radiofónico que te traía las noticias, te las daba 30 segundos antes de que empezara, no podías ni echar un ojo. Entonces había dos locutores lo que se hacía era: “¿Empiezo yo?”, “Vale” y el otro seguía (o la otra) normalmente éramos chico chica.

Trabajó en los programas *Canta Verano* y *Para vosotros los jóvenes* ¿Cómo fue la experiencia?

Carlos Tena empezó a hacer *Para vosotros los jóvenes* en el 74, antes no se si era Eduardo Sotillos el que lo hacía. Yo no entré en el 74 porque entonces hacía muchas cosas en Peninsular, pero más tarde sí, entré en el equipo de Carlos, estaban Antonio García Pelayo, Antonio Gómez, Adrián Voge, Victorino del Pozo, Javier Arenas, que luego fue director de Radio Nacional y entonces era el reportero. Hacíamos una especie de mesa camilla, cada uno presentaba un disco y criticaba el de los demás.

¿Era de discos, no había actuaciones?

No efectivamente

¿Y los discos estaban impuestos por las discográficas o por los anunciantes o tenían libertad de elección?

Poníamos los que queríamos. Si has estado con José Ramón te habrá contado que una vez nos invitaron a comer de una Discográfica y nos ofrecieron un tanto por ciento, un dinero por poner ciertas cosas , ambos dijimos que no.

¿Y *Discomanía* y *Caravana* emitían lo que ellos mismos seleccionaban?

Sí. Además *Caravana* otra cosa que tuvo a su favor es que como Ángel Álvarez era radiotelegrafista y viajaba pues se traía los discos que no había aquí

¿Discos que aquí era imposible comprar?

Claro

Entonces ¿Descubrió en *Caravana* música inédita?

Claro, muchísimas cosas de las Series Doradas. Es que no podías comprarlo y gracias a él se abrió un camino nuevo para que la gente pudiera..., y las casas discográficas dijeron, “Oye, pero eso que están pidiendo, vamos a traerlo” o sea que fue un innovador, un pionero.

Luego inmediatamente empezaron en España las FM y claro, cada uno tenía su estilo. Lo que ocurre es que, yo estuve en la Fm de Radio España, había una lista de éxitos que había que poner, y yo la seguía con Jorge de Antón que estaba como jefe de programas. Dijo que yo podía saltarme cosas, que utilizara algunos de la lista pero que lo hiciera a mi aire, tanto es así que el programa mío se llamaba *Al son de la bañoja*, que era lo que tocaban Tip y Col.

Luego ha habido grandes cadenas de radio que han tenido programas que todavía están en funcionamiento y que tenían una Editorial, siempre ha habido tejemanejes. Y el estilo de locutores pues es parecido porque al fin y al cabo si estás en una radio fórmula pues estás ahí metido y hasta encorse-tado

Entonces yo, mis programas musicales, yo tuve la suerte de que aparte de hacer a lo mejor un programa musical por la tarde hacía otras cosas. Estaba en Radio Peninsular, abriendo Radio Peninsular. Hacías lo que se hacía por la mañana, ponías algunos discos y tal y hablabas con los bomberos, con la

policía, en el aeropuerto de Barajas, hablabas del tiempo etc, ponías un fragmentito de una entrevista o te venía alguien, entonces no estaba encorsetado en una sola cosa y con una lista de la que no te puedes salir y que si es lista forzosamente la tienes que alabar.

¿En *Para vosotros los jóvenes* tenía libertad para poner lo que quería?

Lo que quería, como poner un disco para ponerlo mal o tú lo ponías con toda fe, ilusión y esperanza, y el resto lo criticaban.

¿Los programas que hicieron fue el germen de Radio 3?

Sí, yo tengo una experiencia de radio 3. Fuimos el programa estrella cuando se inauguró Radio 3. No sabíamos si iba a continuar o qué. Entonces se llamaba el Tercer programa y por las tardes la UNED daba lo de la Universidad a Distancia. En verano se suspendió y dijeron, “Vamos a poner música” y llamaron a unos cuantos y el único programa que estaba todos los días 1 hora de lunes a domingo era un programa que se llamaba *Discofrenia* y que hacía Carlos Tena, Gloria Berrocal y yo. Tengo guardadas las cuñas de *Discofrenia*. Era tal disparate que no solamente nos avisaron varias veces, sino que cuando se acabó lo que es el verano y dijeron, vamos a seguir haciendo un Radio 3 *Discofrenia* no siguió. Carlos Tena se enfadó y lo dejó porque le propusieron no se qué, a Gloria y a mí nos propusieron no se que de literatura que dijimos que bueno, que sí, total una hora a la semana...

¿Había Censura por parte de los poderes fácticos?

Sí, yo no estaba entonces en un sitio en el que me dijeran si esto se puede poner o no poner, pero imagino que tardarían en dar un permiso. No me estoy refiriendo al Ministerio con la Lista de canciones *no radiables*, yo tengo la lista de los temas en inglés, bueno y de los españoles. Las canciones *no radiables*, que luego según la emisora no se hacía caso, que la ponían. Quien más caso hacía era radio nacional. Es que en radio nacional, al lado de control central, en esta casa nueva, la Casa de la Radio (desde el 72), cuando yo llegué había como 8 cabinas (que ya han desaparecido), claro, donde la jornada más aburrida y triste del mundo la tenían una serie de señores de la censura. Les daban un magnetófono y un receptor de radio y a cada uno grababa a una emisora, en velocidad lenta, para que la cinta de hora durara 2 o 3 horas. Grababan a las emisoras porque la censura entonces no solamente estribaba en la música sino también en los contenidos que había que entregar para decir lo que iba en cada programa. “Tendré en la mañana a Lola Flores y luego voy a tener a Puscas y luego a no sé quién” Se les pedía que se les iba a preguntar, entonces ese señor tenía que tomar nota, ¡qué aburrimiento!, y eso se hacía en Radio Nacional, entonces era la que tenía más seguimiento de todas, aunque eso no quita para que en cualquier otra emisora hubiera también un censor. Una vez vino uno que era el jefe de emisiones y cuando salieron los Diablos me dijo: “¡Ese disco que has puesto, quién es ese maricón que canta!”

¿Cree que está suficientemente reconocida la labor de los locutores de radio musical?

Me imagino que sí, tendrá mucho que ver con el seguimiento. Yo ahora confieso que apenas pongo la radio. Bueno, Radio 3 sí, a todas horas, pero otras que están no, porque hay un montón de radios,

porque hay una cosa que me molesta y me ha molestado siempre creo que eso es un hilo musical.

Yo he trabajado en el hilo musical, con Fernando Argenta, llevábamos unas maletas. Yo llevaba música cada cierto tiempo. En Radio Nacional se hacían las grabaciones, en un sitio de la planta 3ª, llevabas unas listas, llevabas los discos y entonces te pedían, “para el pop, no sé qué..”, y con esos discos llegaban y te grababan. Cada dos semanas o cada semana teníamos que ir a llevar las listas nuevas y los discos nuevos para que lo fueran confeccionando, grabando y luego pasaran a.., no se desde donde se emitía, pero si se grababa en Radio Nacional la cinta (porque entonces no había nada de ordenador), era una cinta magnetofónica.

Cuando vas y pones una emisora en FM de música y de repente van poniendo una publicidad y canciones, yo conozco muchísimas de las antiguas, de las modernas reconozco que conozco menos, pero claro, me pregunto: “quienes eran, quienes eran, quienes eran, a ver si lo dicen..,no, no lo van a decir” No lo dicen, lo ponen, te ponen una publicidad de un sitio una inmobiliaria o no sé qué. Yo como no he hecho nunca esa radio musical ni la he dirigido ni nada, pues no me gusta y no la pongo. Yo quiero que me den información.

¿Cómo se hacía la estructura de un programa musical? ¿Se hacía previamente, escaleta?

En todos los que tienen listas de radiofórmula, al que está delante del micrófono le dan la lista, él por su cuenta si quiere adquirir algún dato lo adquirirá, imagino que sí para enriquecer, pero si no tiene que decir nada, como ahora mismo pasa en muchísimas, pues a sentarse ahí y dar la hora a lo mejor de vez en cuando.

Yo no lo hacía nunca con una lista impuesta, las listas las hacía yo y lo contaba.

Como colaborador de Rama Lama, ¿Ha sido complicada la labor?

No, ha sido muy bonito y muy entretenido, llevo muchos años y la pena es que como ahora se vende menos, pues se hace menos.

Rama Lama está ideado desde el principio y sobre todo en los últimos años, para preservar cosas que han podido desaparecer. Me aventuro a decir una cosa, ahora mismo la hija de Marisol ha sacado un disco, Celia Flores, un disco con canciones de su madre, pues había algunas canciones que no las tenía su madre, pero las tenía Rama Lama.

**ANEXO 11. Fichas de los principales solistas masculinos
de música pop en España**

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Albert Hammond	1960 - en activo	Gibraltar
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>Albert Hammond en España</i> . Disco Expres, nº 214 (9 marzo 1973)		
Historia del pop en español. Radio 5. (10 marzo 2012)		
Historia del pop en español. Radio 5. (26 junio 2014)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Baby	1961 - 1967	Zaragoza
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama, nº 1 (noviembre 1963)		
Fans, nº 48 (25 abril 1966)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Bruno Lomas	1966 - 1979	Valencia
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>Entrevista con Bruno Lomas y los Rockeros</i> . Discóbolo, nº 83 (1 septiembre 1965)		
Fans, nº 81 (12 diciembre 1966)		
<i>Reportaje de Bruno Lomas</i> . Alta Fidelidad, nº 17 (febrero 1967)		
<i>Bruno Lomas, por Eladio Ramos</i> . Discóbolo, nº 128 (15 julio 1967)		
Fans, nº 116 (14 septiembre 1967)		
Fans, n 120 (11 septiembre 1967)		
Fans, nº 125 (16 octubre 1967)		
<i>Entrevista B. L., por Clemente Tribaldos</i> . Disco Expres, nº 40 (28 septiembre 1969)		
El sótano. Radio 3. (21 abril 2010)		
Historia del por en español. Radio 3. (13 octubre 2012)		
Historia del por en español. Radio 3. (15 diciembre 2013)		
Historia del por en español. Radio 3. (7 diciembre 2014)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Chico Valento	1961 - 1966	Zaragoza
Referencias hemerográficas y podcasts		
A vivir Aragón. Radio Zaragoza (SER). (21 abril 2009)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Eddy Guzmán	1959 - 1961	Madrid

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Ennio Sangiusto	1960 - 1966	Trieste (Italia)
Referencias hemerográficas y podcasts		
Discóbolo, nº 30 (15 junio 1963)		
Fonorama, nº 3 (enero 1964)		
Discomanía, nº 52 (julio 1965)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Enrique Guzmán	1961 - 1982	México
Referencias hemerográficas y podcasts		
Discóbolo, nº 30 (15 junio 1963)		
Discóbolo, nº 37 (1 octubre 1963)		
Fonorama, nº 6 (abril 1964)		
<i>Enrique Guzmán en España</i> . Discóbolo, nº 53 (1 junio 1964)		
Discóbolo, nº 64 (15 noviembre 1964)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Francisco Heredero	1962 - 1972	Barcelona
Referencias hemerográficas y podcasts		
Discóbolo, nº 82 (15 agosto 1965)		
<i>Francisco Heredero revaloriza la canción española</i> . Fans, nº 47 (18 abril 1966)		
<i>La vida de Francisco Heredero</i> . Fans, nº 51 (16 mayo 1966)		
<i>La vida de Francisco Heredero</i> . Fans, nº 52 (23 mayo 1966)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Gavy Sander's	1962 -1975	Zaragoza
Referencias hemerográficas y podcasts		
A vivir Aragón. Radio Zaragoza (SER). (13 septiembre 2011)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Gino Capella	1950 -1960	Madrid

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Henry El Diablo	1962 - 1964	Madrid

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
José Francis	1961 - 1964	Zaragoza

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
José Guardiola	1957 - 1999	Barcelona

Referencias hemerográficas y podcasts		
Discóbolo, nº 38 (15 octubre 1963)		
Fonorama, nº 4 (febrero 1964)		
<i>Entrevista con José Guardiola</i> . Fonorama, nº 6 (abril 1964)		
<i>Entrevista con José Guardiola</i> . Tele Guía, nº 21 (19 junio 1965)		
Fans, nº 116 (14 agosto 1967)		
<i>José Guardiola: "Todavía soy rentable"</i> . Mundo Joven, nº 68 (17 enero 1970)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Juan Pardo	1963 - 2004	Madrid

Referencias hemerográficas y podcasts		
Discóbolo, nº 216 (28 junio 1969)		
Disco Exprés, nº 36 (31 agosto 1969)		
Mundo Joven, nº 59 (15 noviembre 1969)		
<i>Juan Pardo con Picasso</i> . Mundo Joven, nº 75 (7 marzo 1970)		
Discóbolo, nº 265 (6 de junio 1970)		
Discóbolo, nº 272 (17 octubre 1970)		
Discóbolo, nº 295 (27 marzo 1971)		
Mundo Joven, nº 133 (17 abril 1971)		
Mundo Joven, nº 168 (18 diciembre 1971)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Junior	1964 - 1979	Madrid

Referencias hemerográficas y podcasts		
Disco Exprés, nº 39 (21 septiembre 1969)		
Discóbolo, nº 238 (29 noviembre 1969)		
<i>Junior de nuevo con Los Brincos</i> . Mundo Joven, nº 107 (17 octubre 1970)		
Historia del pop en español. Radio 3. (7 octubre 2012)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Lorenzo Valverde	1961 - 1967	Madrid
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama, nº 1 (noviembre 1963)		
Discóbolo, n 41 (1 diciembre 1963)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Luis Gardey	1963 - 1973	Madrid
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama, nº 2 (diciembre 1963)		
Discóbolo, nº 56 (15 julio 1964)		
Discóbolo, nº 62 (15 octubre 1964)		
Discóbolo, nº 84 (15 septiembre 1965)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Manolo Pelayo	1966 - 1967	Madrid
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama, nº 1 (noviembre 1963)		
Fans, nº 85 (9 enero 1967)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Miguel Ríos	1962 - 2010	Granada
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama, nº 1 (noviembre 1963)		
Fonorama, nº 1 (diciembre 1963)		
Discóbolo, nº 41 (1 diciembre 1963)		
Fonorama, nº 8 (1964)		
<i>Entrevista con Miguel Ríos.</i> Discóbolo, nº 60 (15 septiembre 1964)		
Discóbolo, nº 63 (1 noviembre 1964)		
<i>Miguel tiene ya su Club.</i> Discóbolo, nº 64 (15 noviembre 1964)		
Discóbolo, nº 76 (15 mayo 1965)		
<i>Miguel Ríos, resucita.</i> Prensa Musical, nº 14 (27 agosto 1965)		
<i>Vd. y su ídolo: Miguel Ríos.</i> Prensa Musical, nº 24 (14 noviembre 1965)		
<i>Entrevista con Miguel Ríos.</i> Fans, nº 32 (3 enero 1966)		
Fans, nº 64 (15 agosto 1966)		
<i>Entrevista con Miguel Ríos.</i> Fans, nº 80 (5 diciembre 1966)		
Historia del pop en español. Radio 3. (26 enero 2013)		
Historia del pop en español. Radio 3. (16 julio 2014)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Mike Kennedy	1966 - en activo	Madrid
Referencias hemerográficas y podcasts		
Juicio a tus ídolos: Mike de Los Bravos. Fans, nº 120 (11 septiembre 1967)		
Mundo Joven, nº 12 (21 diciembre 1968)		
<i>Mike Kennedy y Serrat se reconcilian</i> . Mundo Joven, nº 54 (11 octubre 1968)		
<i>Mike y Los Bravos se separan</i> . Discóbolo, nº 189 (21 diciembre 1968)		
Entrevista con Mike Kennedy. Rompeolas, nº 59 (25 abril 1969)		
Disco Exprés, nº 20 (27 abril 1969)		
Historia del pop en español. Radio 3. (22 diciembre 2013)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Ontiveros	1960 - 1966	Madrid
Referencias hemerográficas y podcasts		
Discóbolo, nº 67 (1 diciembre 1962)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Ramón Calduch	1948 - 1998	Barcelona

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Raphael	1962 - en activo	Madrid
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>Reportaje con Raphael y el Festival de Benidorm</i> . Discóbolo, nº 9 (1 agosto 1962)		
<i>Entrevista con Raphael</i> . Discóbolo, nº 10 (15 agosto 1962)		
<i>Raphael, estrella internacional, por F. Halpern</i> . Discóbolo, nº 30 (15 junio 1963)		
Discóbolo, nº 63 (1 noviembre 1964)		
<i>Vd. y su ídolo: Raphael</i> . Prensa Musical, nº 19 (9 octubre 1965)		
<i>Recital de Raphael en La Zarzuela</i> . Prensa Musical, nº 23 (14 noviembre 1965)		
<i>Raphael entrevistado por Asensi</i> . Prensa Musical, nº 29 (19 diciembre 1965)		
Alta Fidelidad, nº 6 (marzo 1966)		
<i>Raphael en Eurovisión</i> . Discóbolo, nº 96 (15 marzo 1966)		
<i>Entrevista con Raphael</i> . Fans, nº 45 (4 abril 1966)		
<i>La vida de Raphael (cap. 1)</i> . Fans, nº 47 (18 abril 1966)		
<i>La vida de Raphael (cap. 2)</i> . Fans, nº 48 (25 abril 1966)		
Fans, nº 57 (27 junio 1966)		
<i>Historia gráfica de Raphael</i> . Discóbolo, nº 105 (1 agosto 1966)		
Fans, nº 66 (29 agosto 1966)		
Fans, nº 81 (12 diciembre 1966)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Robert Jeantal	1961 -1969	Madrid
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama, nº 3 (enero 1964)		
Fonorama, nº 7 (1964)		
Fans, nº 17 (21 septiembre 1965)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Rocky Kan	1961 - 1965	Zaragoza
Referencias hemerográficas y podcasts		
A vivir Aragón. Radio Zaragoza. (2 junio 2009)		
Sonopedia: Rocky Kan. Aragón Radio. (2 noviembre 2016)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Rocky Volcano	1962	Marsella (Francia)

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Rudy Ventura	1960 - 1968 (1980's)	Barcelona
Referencias hemerográficas y podcasts		
Tele Guía, nº 10 (3 abril 1965)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Steve Rowland		Los Ángeles (EEUU)
Referencias hemerográficas y podcasts		
Steve Rowland. Fonorama, nº 2 (diciembre 1963)		
<i>Nuestro Club Steve Rowland</i> . Fonorama, nº 5 (marzo 1964)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Tito Mora	1962 - 1967	Madrid
Referencias hemerográficas y podcasts		
Discóbolo, nº 37 (1 octubre 1963)		
Fonorama, nº 2 (diciembre 1963)		
Discóbolo, nº 41 (1 diciembre 1963)		
Alta Fidelidad, nº 4 (diciembre 1965)		
Prensa Musical, nº 31 (1 enero 1966)		
Tele Guía, nº 62 (e abril 1966)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Tony Ronald	1962 - 1977	Barcelona
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fans, nº 77 (14 noviembre 1966)		
Fans, nº 87 (23 enero 1967)		
Fans, nº 105 (29 mayo 1967)		
Mundo Joven, nº 24 (15 marzo 1969)		
Mundo Joven, nº 150 (14 agosto 1971)		
El Gran Musical, nº 99 (30 abril 1972)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Tony Vilaplana	1962-1966	Barcelona

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Víctor Ponti	1960 - 2011	Alicante
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama, nº 1 (noviembre 1963)		

**ANEXO 12. Fichas de las principales solistas femeninas
de música pop en España**

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Adriángela	1961 - 1973	Valencia
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fans nº 96 (27 marzo 1967)		
Fans nº 118 (28 agosto 1967)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Albertina Cortés	1963 - 1968	Colunga (Asturias)
Referencias hemerográficas y podcasts		
Discóbolo nº 57 (1 agosto 1964)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Alicia Granados	1962 - 1969	Manresa (Barcelona)
Referencias hemerográficas y podcasts		
Discóbolo nº 105 (1 agosto 1966)		
Fans nº 63 (8 agosto 1966)		
Fans nº 65 (22 agosto 1966)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Ángela	1965 - 1970	Barcelona
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fans nº 45 (4 abril 1966)		
Fans nº 112 (17 julio 1967)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Betina	1964 - 1972	Barcelona
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama nº 11 (febrero 1965)		
Fans no 112 (17 julio 1967)		
Fans no 123 (2 octubre 1967)		
Discópolis (16 julio 2014)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Conchita Velasco	1965 - 1983	Valladolid
Referencias hemerográficas y podcasts		
Prensa Musical Internacional nº 7 (18 junio 1965)		
Alta Fidelidad nº 1 (septiembre 1965)		
Fans nº 22 (25 octubre 1965)		
Prensa Musical Internacional nº 31 (2 enero 1966)		
Tele Guía nº 63 (9 abril 1966)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Elder Barber	1954 - 1965	Argentina

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Elia Fleta	1960 - 1974	Madrid

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Elvira	1960 - 1968	Valencia
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama nº 29 (1 junio 1966)		
Fans nº 68 (12 septiembre 1966)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Francesca	1962 - 1970	

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Franciska	1962 - 1973	Barcelona
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama nº 5 (marzo 1964)		
Fans nº 55 (13 junio 1966)		
Fans nº 115 (7 agosto 1967)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Gelu	1958 - 1969	Granada
Referencias hemerográficas y podcasts		
Discóbolo nº 34 (15 septiembre 1963)		
Discóbolo nº 41 (1 diciembre 1963)		
Fonorama nº 2 (diciembre 1963)		
Discóbolo nº 119 (1 marzo 1967)		
Alta fidelidad nº 21 (junio 1967)		
Fans nº 117 (21 agosto 1967)		
Historia del Pop Español. Radio 5. (31 enero 2011)		
Discópolis (5 julio 2016)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Gema	1966	Madrid
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fans nº 61 (25 septiembre 1966)		
Alta fidelidad nº 13 (octubre 1966)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Gloria Lasso	1949 -2005	V. del Penedés (Barcelona)

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Ivana	1964 - 1969	Málaga
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fans nº 20 (11 octubre 1965)		
Fans nº 51 (16 mayo 1966)		
Fans nº 111 (10 julio 1967)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Karina	1961 -1978	Jaén
Referencias hemerográficas y podcasts		
Discóbolo nº 37 (1 octubre 1963)		
Alta fidelidad nº 2 (octubre 1965)		
Fonorama nº 23 (marzo 1966)		
Alta fidelidad nº 13 (octubre 1966)		
Fans nº 77 (14 noviembre 1966)		
Fans nº 87 (23 enero 1967)		
Tele Guía nº 146 (11 noviembre 1967)		
Disco Exprés nº 4 (5 enero 1969)		
Discóbolo nº 203 (23 marzo 1969)		
El Gran Musical nº 54 (4 octubre 1970)		
El Gran Musical nº 81 (10 octubre 1970)		
Mundo Joven nº 177 (19 febrero 1972)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Kinita	1965 - 1967 y 1969	Madrid

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Laura	1964 - 1966	Cádiz
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama nº 7 (1964)		
Discóbolo nº 81 (1 agosto 1965)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Li Morante	1962 - 1964	Granada

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Licia	1964 - 1968	Zaragoza
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fans nº 103 (15 mayo 1967)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Lila Torrelló	1955 - 1967	Barcelona
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fans nº 51 (16 mayo 1966)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Lorella	1965	Avilés (Asturias)

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Luisita Tenor	1955 - 1967	Zaragoza

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
María Dolores	1964 - 1969	Córdoba
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama nº 10 (diciembre 1964)		
Discóbolo nº 74 (15 abril 1965)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
María Pilar	1964 - 1970	Barcelona

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Marisol	1967 - 1972 (1960 - 1983)	Málaga
Referencias hemerográficas y podcasts		
Discóbolo nº 32 (15 julio 1963)		
Discóbolo nº 210 (17 mayo 1969)		
Discóbolo nº 293 (13 marzo 1971)		
Historia del Pop Español. Radio 5. (2 febrero 2013)		
Historia del Pop Español. Radio 5. (21 junio 2014)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Marta Baizán	1964 - 1971	Tetuán (Protectorado español)
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama nº 9 (1964)		
Fans nº 34 (17 enero 1966)		
Prensa Musical Internacional nº 31 (2 enero 1966)		
Prensa Musical Internacional nº 32 (9 enero 1966)		
Fonorama nº 23 (marzo 1966)		
Tele Guía nº 39 (23 octubre 1965)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Massiel	1966 - 1996	Madrid
Referencias hemerográficas y podcasts		
Prensa Musical Internacional nº 31 (1 enero 1966)		
Fans nº 58 (4 julio 1966)		
Alta fidelidad nº 11 (agosto 1966)		
Alta fidelidad nº 21 (junio 1967)		
Tele Guía nº 136 (2 septiembre 1967)		
Tele Guía nº 165 (23 marzo 1968)		
Discóbolo nº 153 (13 abril 1968)		
Tele Guía nº 168 (13 abril 1968)		
Discóbolo nº 155 (27 abril 1968)		
Discóbolo nº 171 (17 agosto 1968)		
Disco Exprés nº 4 (5 enero 1969)		
Mundo Joven nº 24 (15 marzo 1969)		
El Gran Musical nº 2 (5 abril 1969)		
Discóbolo nº 223 (16 agosto 1969)		
Mundo Joven nº 133 (17 marzo 1971)		
Disco Expres nº 128 (25 junio 1971)		
Mundo Joven nº 146 (17 julio 1971)		
El Gran Musical nº 94 (30 noviembre 1971)		
El Gran Musical nº 95 (31 diciembre 1971)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Mila	1963 - 1967	Madrid
Referencias hemerográficas y podcasts		
Prensa Musical Internacional nº 27 (5 diciembre 1965)		
Fans nº 52 (23 mayo 1966)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Mimo	1959 - 1963	Madrid

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Monna Bell	1955 - 1980	Santiago (Chile)
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fans nº 68 (12 septiembre 1966)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Nuri	1963 - 1967	Barcelona

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Renata	1963 - 1967	Tarragona

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Rocío Dúrcal	1959 - 1969	Madrid
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fans nº 17 (21 septiembre 1965)		
Alta fidelidad nº 3 (noviembre 1965)		
Tele Guía nº 74 (22 junio 1966)		
Alta fidelidad nº 16 (enero 1967)		
Tele Guía nº 143 (21 octubre 1967)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Rosalía	1960 - 1976	Madrid
Referencias hemerográficas y podcasts		
Discóbolo nº 37 (1 octubre 1963)		
Discóbolo nº 59 (1 septiembre 1964)		
Fans nº 18 (27 septiembre 1965)		
Fans nº 19 (4 octubre 1965)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Salomé	1962 -1969	Barcelona
Referencias hemerográficas y podcasts		

Discóbolo nº 37 (1 octubre 1963)

Discóbolo nº 56 (15 julio 1964)

Fans nº 38 (14 febrero 1966)

Fans nº 39 (21 febrero 1966)

Discóbolo nº 162 (15 junio 1968)

Hilo Musical nº 3 (15 enero 1969)

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Silvana Velasco	1961 - 1976	Madrid
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fans, nº 41 (7 marzo 1966)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Sonia	1962 -1967	Barcelona

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Teresa María	1962 - 1967	Utebo (Zaragoza)

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Yolanda	1966 - 1970	Jaén

ANEXO 13. Fichas de los principales dúos de música pop en España

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Albert y Richard	1963 - 1964	Gibraltar
Miembros		
Albert Hammond		
Richard Cartwright		
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>Albert y Richard. Fonorama, nº 5 (marzo 1964)</i>		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Dúo Cramer	1961 - 1965	Madrid
Miembros		
Antonio Jiménez		
Manolo Iglesias		
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>Entrevista al Dúo Cramer. Fonorama, nº 3 (enero 1964)</i>		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Dúo Dinámico	1957- en activo	Barcelona
Miembros		
Manolo de la Calva		
Ramón Arcusa		
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>Entrevista con el Dúo Dinámico. Discóbolo, nº 3, (15 abril 1962)</i>		
<i>Entrevista con Manolo y Ramón. Tele Guía, nº 16 (15 mayo 1965)</i>		
<i>Fans, nº 11 (9 agosto 1965)</i>		
<i>La fulgurante vida del Dúo Dinámico. Fans, nº 24 - 27 (noviembre 1965)</i>		
<i>Fans, nº 63 (8 agosto 1966)</i>		
<i>Entrevista con Manolo y Ramón. Tele Guía, nº 171 (4 mayo 1968)</i>		
<i>Manolo y Ramón, récord de permanencia. Mundo Joven, nº 5 (2 noviembre 1968)</i>		
<i>Dúo Dinámico: R.I.P. Mundo Joven, nº 229 (27 febrero 1973)</i>		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Dúo Juvent's	1961 - 1964	Barcelona
Miembros		
Emili Hurger		
Javier Lardín		
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>Fonorama, nº 6 (abril 1964)</i>		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Dúo Radiant's	1964-1965	Gerona
Miembros		
Julio Monguilod y Porqueras		
Adrià Anglada		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Dúo Rúbam	1960 - 1964	Barcelona
Miembros		
José Luis Izquierdo García de León		
Enrique Ferrer Bartomeu		
Referencias hemerográficas y podcasts y podcasts		
Discóbolo, nº 37 (1 octubre 1963)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Hermanas Fleta	1952 -1960	Madrid
Miembros		
Elia Fleta Mirat		
Paloma Fleta Mirat		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Hermanas Serrano	1958 - 1963	Barcelona
Miembros		
Josefina Serrano		
Amparo Serrano		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Johnny and Charley	1963-1965	Barcelona
Miembros		
Johnny Recourt		
Charley Recourt (Kurtz o Kurt)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>Johnny and Charley presentan la Yenka. Discóbolo, nº 68 (15 enero 1965)</i>		
Fonorama, nº 13 (1965)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Kroner's Dúo	1960 - 1961	Barcelona
Miembros		
Siegfried Anthonyus den Boer Kramer (Tony Ronald)		
José Luis Bolívar		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fans, nº 77 (14 noviembre 1966)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Estrellas	1964	Madrid
Miembros		
Luis Tenorio		
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>"El Estrella", en solitario, rompe el fuego. Fonorama, nº 3 (1964)</i>		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los P y P	1962 - 1964	Murcia
Miembros		
Pedro Sánchez García		
José Vicente López Cases		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Pantalones Azules	1958 - 1962	Valencia
Miembros		
Víctor Ortiz		
José María "Tito" Pemán		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Teen Boys	1961 - 70's	Madrid
Miembros		
Fernando Sánchez Cano		
Manuel Sánchez Cano		
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>Los Teen Boys triunfaron en Portugal. Fonorama, nº 4 (febrero 1964)</i>		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Tina y Tesa	1962 - 1966	Alicante
Miembros		
Josefina Almagro Rico		
Teresa Almagro Rico		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Tony and Charley	1961 - 1962	Barcelona
Miembros		
Siegfried Anthonyus den Boer Kramer (Tony Ronald)		
Charley Recourt (Kurtz o Kurt)		

ANEXO 14. Fichas de los principales conjuntos de música pop en España

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Alex y los Findes	1964 -1968	Barcelona
Miembros		
Ferrán "Álex" Alert Prieto (vocalista)		
Vicenç Rondoni (batería)		
Robert Castro (guitarra rítmica)		
Dennis Bel (guitarra solista)		
Joan Riera (bajo)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>Entrevista con Alex y Los Findes.</i> Fans, nº 45 (4 abril 1966)		
Fans, nº 45 (4 abril 1966)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Almas Humildes	1966 - 1972	Madrid
Miembros		
Antonio Resines		
Juan Francisco Seco / José María Alameda		
Alex Kirschner		
Javier Navarro		
Guillermo Polo		
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>Entrevista con Almas Humildes.</i> Discóbolo, nº 200 (8 marzo 1969)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Edward y los Windys	1961 - 1969	Granada
Miembros		
Eduardo López-Huertas Pérez (vocalista)		
Carlos Sánchez de Medina / Pepín Martín Vivladi "El Briegas" / Juan Castro (guitarra)		
Fermín Sánchez de Medina (bajo y contrabajo) / (piano)		
Álvaro Sánchez de Medina (trompeta y banjo) / Miguel Quirós (saxo y clarinete)		
Javier Sánchez de Medina (piano)		
Francisco Guardia "Pacuqui" / Rafael Ruíz / Manuel Gaspe Morales (batería)		
Pepe Pérez (bajo y segunda voz)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Els 3 Tambors	1964 - 1968	Barcelona
Miembros		
Albert Batiste Triadó (vocalista)		
Jordi Batiste Triadó (vocalista)		
Xavier Triadó / Josep Maria Farran (guitarra)		
Gabriel Jaraba (batería)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fans, nº 99 (17 abril 1967)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Els 4 Gats	1963 - 1965	Barcelona
Miembros		
Francesc Pi de la Serra / Josep María París (guitarra solista)		
Salvador Sansa (contrabajo)		
Josep Pubill (batería)		
Artur Bosch (guitarra rítmica y vocalista)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Els 4 Z	1962 - 1968	Valencia
Miembros		
Lluís Miquel Campos (vocalista)		
Ángel Arbizu (batería y segunda voz)		
Miguel Benet (teclados)		
José Luis Berenguer		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Els Corbs	1964 - 1966	Barcelona
Miembros		
Joan Vidal Soler		
Joan Vidal Vilanova (batería)		
Agustí Miquel Peiró (guitarra)		
Eduard Finestres		
Ramon Bregada		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Els de la Torre	1967 - 1968	Barcelona
Miembros		
Emilio de la Torre Campo		
Juan de la Torre Campo		
Carlos de la Torre Campo		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Els Dracs	1962 - 1971	Barcelona
Miembros		
Jordi Carreras (vocalista)		
Miguel Olivé u Oliver (órgano)		
Vicente Carós (batería)		
Faustino García (guitarra solista)		
Manuel Cordero (guitarra solista)		
Alfredo Pla (bajo)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Els Drums	1963 - 1966	Barcelona
Miembros		
Joan Cuscó y 5 más		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Els Setze Jutges	1962 - 1969	Barcelona
Miembros		
Miquel Porter Remei Margarit Josep Maria Espinàs Delfí Abella Francesc Pi de la Serra Joan Manuel Serrat Enric Barbat Xavier Elies Guillermina Motta Maria del Carme Girau Martí Llauredó Joan Ramon Bonet Maria Amèlia Pedrerol Maria del Mar Bonet Rafael Subirach Lluís Llach		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Els Xerracs	1964 - 1965	Barcelona
Miembros		
Toti Soler (guitarra) Jordi Barangé Joan Josep Buira Joan Marull Santiago Novell		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Els Xocs	1966	Barcelona
Miembros		
Jordi (batería) y 3 más		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Eurogrup	1966 - 1968	Barcelona
Miembros		
Jaime "Chino" Miquel (vocalista)		
Víctor Escudé (guitarra solista)		
Joan Salvador (bajo)		
Ferran Barrachina / Ovidio "Idio" Gutiérrez (guitarra eléctrica)		
Juan Adriano Barras Rojo (batería)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Fórmula V	1967 - 1975	Madrid
Miembros		
Paco Pastor (vocalista)		
Joaquín "Quino" de la Peña (guitarra solista)		
José Chefo (guitarra rítmica) / Amador "Chapete" Flores (órgano)		
Mariano Sanz / Paco Granados (bajo)		
Antonio "Tony" Sevilla (batería)		
Referencias hemerográficas y podcasts		

Entrevista con Fórmula V. Discóbolo, nº 144 (10 febrero 1968)
Discóbolo, nº 165 (6 julio 1968)
Discóbolo, nº 174 (7 septiembre 1968)
Marini Calleja y el "affair" con Fórmula V. El Gran Musical, nº 9 (24 mayo 1969)
Disco Exprés, nº 18 (13 febrero 1969)
Entrevista con Fórmula V. Rompeolas, nº 59 (6 junio 1969)
Discóbolo, nº 257 (11 febrero 1970)
Historia del pop en español. Radio 5. (15 mayo 2015)

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Golden Quarter	1961 - 1966	Barcelona
Miembros		
Enrique Cortada (batería)		
José María Vidal (guitarra y acordeón)		
Jorge Monfort (piano y órgano eléctrico)		
Juan Salomó (vocalista y guitarra)		
Jose María Renobell (bajo)		
Tony Preysler (vocalista)		
Javier Solé (piano y vocalista)		
José Llobell (saxo)		
Manolo Sanfeliú (guitarra)		
Lluís Bassat (vocalista)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Joe and the Jaguars	1963 - 1964	B.M.A. de Torrejón de Ardoz
Miembros		
Joe Bennet (guitarra solista y vocalista)		
Mickey Hart (batería)		
y dos más		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
King Boys	1962 - 1969	Barcelona
Miembros		
Jordi Oliveira (bajo)		
Josep María Bagur / Rafael Carrasco (batería)		
Enric García (vocalista)		
Juan Manuel Torquemada (guitarra de punteo)		
Manuel Tejada (guitarra rítmica)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Las Chic	1965	Madrid
Miembros		
Isabel Anger		
Ángela Escribano		
María José Ulla		
Doris Kruckenberg		
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>Reportaje de Las Chic</i> . Tele Guía, nº 38 (16 octubre 1965)		
<i>Reportaje de Las Chics</i> . Fans, nº 42 (14 marzo 1966)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Lone Star	1959 - 1982	Barcelona
Miembros		
Pedro Gené (vocalista y guitarra)		
Willy Nab / Joan Miró / Álex Sánchez (guitarra solista)		
Rafael de la Vega / Sebastià Sospedra (bajo)		
Enrique Fusté (piano)		
Enrique López / Joan Vidal / Luis Masdeu / Josep María Vilaseca "Tapi" (batería)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fans, nº 46 (11 abril 1966)		
<i>La vida de Lone Star (cap. 1)</i> . Fans, nº 49 (2 mayo 1966)		
<i>La vida de Lone Star (cap. 2)</i> . Fans, nº 50 (9 mayo 1966)		
<i>Entrevista con Lone Star</i> . Fans, nº 68 (12 septiembre 1966)		
Fonorama, nº 34 (noviembre 1966)		
Disco Exprés, nº 21 (4 mayo 1969)		
<i>Lone-Star, entre el jazz y el pop</i> . Mundo Joven, nº 50 (13 septiembre 1969)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los 3 de Castilla	1956 - 1975	Madrid
Miembros		
Mayra García Barbero		
Manolo Palomo		
Julián Jimeno		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los 4 Brujos	1963 - 1964	Madrid
Miembros		
Maryni Callejo		
Joaquín "Quin" Laría		
Luis Carmona		
Fernando del Olmo		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los 4 de La Torre	1961 - 1966	Barcelona
Miembros		
Emilio de la Torre Campo (bajo y vocalista)		
Carlos de la Torre Campo (batería)		
Juan de la Torre Campio (piano)		
Paco (guitarra)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>Entrevista con Los 4 de la Torre. Fans, nº 30 (20 diciembre 1965)</i>		
Fans, nº 60 (18 julio 1966)		
<i>Entrevista con Los 4 de la Torre. Fans, nº 68 (12 septiembre 1966)</i>		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los 4 Jets	1962 - 1965	Madrid
Miembros		
Santiago González Picatoste (guitarra rítmica)		
José María González Picatoste (bajo)		
Tony Reinoso / Ricky Morales (guitarrista)		
Eddy Guzmán (batería y vocalista)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama, nº 7 (junio 1964)		
Discóbolo, nº 57 (1 agosto 1964)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los 4 Ros	1965 - 1979	Valencia
Miembros		
Francisco (vocalista y órgano)		
Manuel (bajo)		
José (guitarra)		
Alfonso (batería)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fans, nº 117 (21 agosto 1967)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los 5 del Este	1962 - 1987	Mallorca
Miembros		
Joan Fons		
Tomeu Oliver		
Toni Fons		
Martí Gomila		
Toni García		
Bartolomé Oliver		
José Alba		
Rafael Cortés		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Ágaros	1962 - 1966	San Sebastián
Miembros		
Alejandro Pro (guitarra solista)		
Antonio Pro (guitarra rítmica y voz)		
Miguel Ángel Vega (bajo y voz)		
Iñaki Ayestarán (batería)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama, nº 9 (1964)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Ángeles	1962 - 1976	Granada
Miembros		
Alfonso González Rodríguez "Poncho" (vocalista solista y batería)		
Carlos Álvarez Pérez (guitarra solista y voz)		
Agustín Rodríguez Ampudia / José Luis García Román "Avellaneda" (guitarrista rítmica y voz)		
Francisco "Paco" Quero López (bajo y voz)		
1962-66: Francisco Javier Muñoz (bajo) / Julián Granados (vocalista) / Miguel Megías (piano)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama, nº 25 (15 abril 1966)		
<i>Los Ángeles debutan en Hispavox</i> . Fonorama, nº 37 (1967)		
Discóbolo, nº 119 (1 marzo 1967)		
<i>Entrevista con Los Ángeles</i> . Tele Guía, nº 128 (8 julio 1967)		
Fans, nº 114 (31 julio 1967)		
Alta Fidelidad, n 24 (1 octubre 67)		
Fans, nº 125 (16 octubre 1967)		
Historia del pop en español. Radio 5. (28 octubre 2012)		
Historia del pop en español. Radio 5. (17 julio 2014)		
Historia del pop en español. Radio 5. (29 mayo 2016)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Astros	1964 - 1968	Torrelavega (Santander)
Miembros		
José Manuel Sierra (primera voz)		
Manuel Gandarillas (segunda voz)		
Carlos Sánchez (tercera voz)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Atlantes	1963 - 1965	Madrid
Miembros		
Juan Alberto Arteché Gual		
y otros		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama, nº 3 (enero 1964)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Beta Quartet	1961 - 1966	Mallorca
Miembros		
Francesc "Xisco" Balaguer (órgano)		
Jaime Palou (batería)		
Joan Bauza (guitarra)		
Miguel Pieras / Leopoldo González (bajo)		
Miguel Moreno (vocalista)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Blue Boys	1960 - 1966	Madrid
Miembros		
Alfonso Linos (guitarra)		
Enrique García (batería)		
Alberto Navarrete (contrabajo)		
Juan José Guillén (piano)		
Alfonso Agulló (vocalista)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Bohemios	1965 - 1968	Mallorca
Miembros		
Juan Antonio Vives (vocalista)		
Juan Jiménez Jiménez		
Felipe Rebolledo (teclados)		
Toni Jiménez (batería)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Botines	1965 - 1967	Madrid
Miembros		
Manolo Pelayo (vocalista y guitarra solista) / Camilo Blanes Cortés (vocalista)		
Manuel Varela (batería)		
Francisco "Paco" Candela (guitarra rítmica)		
Daniel Grandchamp (bajo)		
Dominique Varcher / John Rose (órgano)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>Entrevista con Los Botines</i> . Discóbolo, nº 50 (15 abril 1964)		
Fonorama, nº 9 (octubre 1964)		
<i>Entrevista con Los Botines</i> . Discóbolo, nº 114 (15 diciembre 1966)		
Fans, nº 91 (20 octubre 1967)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Bravos	1965 - 1974	Madrid
Miembros		
Mike Kennedy (Michael Volker Kogel) / Robert Wright / Andy Anderson (vocalista)		
Antonio Martínez "Tony" (guitarra eléctrica)		
Manuel Fernández / Peter Shelley / Jesús Glück (teclados)		
Miguel Vicens (bajo)		
Pablo Sanllehí (batería)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama, nº 24 (abril 1966)		
Fonorama, nº 28 (1 junio 1966)		
Fonorama, nº 55 (13 junio 1966)		
Alta Fidelidad, nº 10 (julio 1966)		
Discóbolo, nº 105 (1 agosto 1966)		
Fans, nº 63 (8 agosto 1966)		
Fonoraman, nº 32 (septiembre 1966)		
<i>Los Bravos y The Small Faces, frente a frente.</i> Discóbolo, nº 108 (15 septiembre 1966)		
<i>Los compositores de "Black is Black".</i> Fans, nº 75 (31 octubre 1966)		
<i>Entrevista con Los Bravos.</i> Fans, nº 75 (31 octubre 1966)		
Tele Guía, nº 95 (19 noviembre 1966)		
<i>Los Bravos en el Olympia.</i> Fans, nº 84 (2 enero 1967)		
Historia del pop en español. Radio 5. (20 octubre 2012)		
Historia del pop en español. Radio 5. (12 julio 2014)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Brincos	1964 - 1970	Madrid
Miembros		

Fernando Arbex (batería)

Manuel González (bajo eléctrico)

Juan Pardo / Vicente Jesús Ramírez / Miguel Morales (guitarra eléctrica)

Antonio Morales "Junior" / Ricky Morales (guitarra eléctrica)

Referencias hemerográficas y podcasts

Discóbolo, nº 65 (1 diciembre 1964)

Discóbolo, nº 66 (15 diciembre 1964)

Entrevista con Los Brincos, por J.G. Molpeceres. Tele Guía, n 12 (17 abril 1965)

Fonorama, nº 14 (17 mayo 1965)

Entrevista con Los Brincos. Prensa Musical, nº 4 (28 mayo 1965)

Fans, nº 11 (9 agosto 1965)

Reportaje de Los Brincos. Discóbolo, nº 88 (15 noviembre 1965)

Discóbolo, nº 90 (15 diciembre 1965)

Prensa Musical, nº 29 (19 diciembre 1965)

Los Brincos conquistan Italia. Fans, nº 31 (27 diciembre 1965)

Recital de Los Brincos. Discóbolo, nº 91 (1 enero 1966)

Entrevista con Los Brincos, por F. García de la Vega. Tele Guía, nº 22 (22 enero 1966)

Fonorama, nº 25 (15 abril 1966)

Fonorama, nº 27 (25 mayo 1966)

Discóbolo, nº 101 (1 julio 1966)

Entrevista con Los Brincos. Tele Guía, nº 83 (27 agosto 1966)

Entrevista con Los Brincos, por J.M. Mantilla. Alta Fidelidad, nº 12 (septiembre 1966)

Fans, nº 69 (19 septiembre 1966)

Historia del pop en español. Radio 5. (29 septiembre 2012)

Historia del pop en español. Radio 5. (14 abril 2013)

Historia del pop en español. Radio 5. (18 enero 2015)

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Brujos	1962 - 1963	Madrid
Miembros		

MarynÍ Callejo

Eduardo Polo (guitarra)

Jorge Moreno (batería)

Manuel Sánchez (saxo)

Carlos García / José Luis García (vocalista)

Enrique García (contrabajo) / Joaquín "Quim" Laria (bajo)

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Búhos	1964 - 1965	Asturias
Miembros		
Javier Tejo (vocalista)		
Luis Miguel "Luismi" (guitarra)		
Antonio "El canario" (batería)		
"Nino" Bárcenas (saxo)		
Aurelio Chapín (bajo)		
Manuel (órgano)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Buitres	1964 - 1967	Málaga
Miembros		
Quique Martínez (vocalista) / Santiago Villaseñor (vocalista y guitarra)		
Juan "Jeannot" Valenzuela (guitarra solista)		
Manuel Mínguez (guitarra rítmica y armónica) / (bajo)		
Diego Cascado (batería)		
Michel Navas (bajo)		
Boris Benzo (vocalista)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Caliope	1960 - 1964	Valencia
Miembros		
María Elvira Ponce García / Mary Leyva / María Teresa Heras (vocalista principal)		
Raúl Gómez (guitarras y vocalista)		
Julio Bejarano (guitarras y vocalista)		
Francisco Aragón (vocalista)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Campantes	1960	Bilbao
Miembros		
José Antonio		
José Ignacio Valverde		
Fermín Vargas		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Canarios	1964 - 1974	Las Palmas de Gran Canaria
Miembros		
Eduardo "Teddy" Bautista (vocalista y guitarra rítmica)		
Germán Pérez (guitarra de punteo)		
Rafael Izquierdo / Álvaro Yébenes (bajo)		
José "Tato" Luzardo (batería)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>Un conjunto canario triunfa en América: "The Canaries".</i> Fans, nº 40 (28 febrero 1966)		
<i>Entrevista con Los Canarios.</i> Tele Guía, nº 96 (26 noviembre 1966)		
<i>Entrevista con Los Canarios .</i> Discóbolo, nº 115 (1 enero 1967)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Catinos	1962 - 1973	Barcelona
Miembros		
Manolo Vehi Méndez (vocalista)		
José Antonio Muñoz Fortes (bajo)		
Jordi Casas Valls / Manuel de los Ojos Prieto (teclados)		
Marcelo Pinilla Marín (guitarra)		
Fernando Luna Figueras (batería)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama, nº 6 (abril 1964)		
Fonorama, nº 28 (1 junio 1965)		
<i>Los Catinos: un conjunto con solera.</i> Prensa Musical, nº 5 (4 junio 1965)		
Fans, nº 58 (4 julio 1966)		
Fans, nº 104 (22 mayo 1967)		
Fans, nº 108 (19 junio 1967)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Cheyenes	1964 -1968	Barcelona
Miembros		
Roberto Vercher (vocalista y guitarra solista) / José Luis Moro (guitarra solista) / Michel (vocalista)		
José "Joselín" Vercher (bajo y coros)		
José María Garcés (guitarra rítmica y coros)		
Ramón Colom (batería)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>Entrevista con Los Cheyenes.</i> Prensa Musical, nº 10 (17 junio 1965)		
<i>Reportaje de Los Cheyenes.</i> Fans, nº 10 (2 agosto 1965)		
Fans, nº 20 (11 octubre 1965)		
<i>Entrevista con Los Cheyenes.</i> Discóbolo, nº 92 (15 enero 1966)		
<i>Entrevista con Los Cheyenes.</i> Tele Guía, nº 69 (21 mayo 1966)		
<i>Entrevista con Los Cheyenes.</i> Fans, nº 114 (31 julio 1967)		
Historia del pop en español. Radio 5. (1 mayo 2016)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Comandos	1963 - 1964	Madrid
Miembros		
Rafael Jiménez (batería) y otros		
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>Entrevista a Los Comandos.</i> Fonorama, nº 2 (diciembre 1963)		
Fonorama, nº 3 (enero 1964)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Continentales	1962 - 1968	Madrid
Miembros		
Álvaro Yébenes (guitarra solista) / (bajo) / Enrique Pérez (vocalista y bajo)		
Ángel Arriba (guitarra de acompañamiento)		
Juan Antonio "Ñiqu" González (bajo) / José Manuel Rodríguez "Rodri" (bajo y voz) / Blume (voz)		
Rafael Sánchez de Ocaña (batería)		
Gonzalo González (bajo)		
Boris (guitarra solista)		
Quique Martínez (vocalista)		
Tony Reinoso (guitarra)		
Antonio Román Obrador (guitarra)		
Juan Mena (saxo tenor)		
Lucas (saxo barítono)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama, nº 3 (enero 1964)		
Discóbolo, nº 41 (1 diciembre 1963)		
Discóbolo, nº 51 (1 mayo 1964)		
<i>Entrevista con Los Continentales, por Fernando Salaverri.</i> Discóbolo, nº 52 (15 mayo 1964)		
Fonorama, nº 23 (marzo 1966)		
Tele Guía, nº 108 (18 febrero 1967)		
Discóbolo, nº 118 (15 febrero 1967)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Diablos Negros	1962 - 1965	Madrid
Miembros		
Manolo Pelayo (vocalista y guitarra)		
Paco Candela (guitarra y coros)		
José Inclán / Manolo Varela (batería)		
Luis Maria Herranz / Víctor Ginés "Vitín" (bajo)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama, nº 1 (noviembre 1963)		
Fonorama, nº 3 (enero 1964)		
Fonorama, nº 7 (1964)		
Fonorama, nº 10 (diciembre 1964)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Diablos Rojos	1962 - 1964	Madrid
Miembros		
Joaquín Torres (guitarra solista)		
Guillermo Polo (batería)		
Jaime Palafox / Jaime Navarro (bajo)		
Ignacio Albéniz (guitarra rítmica)		
Falete (vocalista)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama, nº 2 (diciembre 1963)		
Fonorama, nº 3 (enero 1964)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Estudiantes	1955 - 1964	Madrid
Miembros		
Pepe Barranco (vocalista y guitarra acústica)		
José Fábregas (batería y vocalista) / José Alberto Gosálvez / Luis Sartorius (bajo)		
Rafael Aracil / Luis Arbex (guitarra)		
Adolfo Abril (contrabajo)		
Fernando Arbex (batería)		
José Luis Palacios / Rafael Aracil (guitarra)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Discóbolo, nº 17 (1 diciembre 1962)		
<i>Entrevista a Los Estudiantes.</i> Fonorama, nº 2 (diciembre 1963)		
Fonorama, nº 3 (enero 1964)		
<i>Reportaje con Los Estudiantes.</i> Discóbolo, nº 47 (1 marzo 1964)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Extraños	1962 - 1966	Barcelona
Miembros		
Juan Antonio / Tony Preysler (vocalista)		
Luis Mestres (guitarra solista)		
Antonio (rítmica)		
Enric Canals (bajo)		
Ricardo (batería)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fans, nº 44 (28 marzo 1966)		
Fonorama, nº 14 (1965)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Flames	1964 - 1969	Almería
Miembros		
Juan Mena (guitarra de punteo y saxo) / (bajo)		
Eduardo Giménez (vocalista)		
Cristóbal "Cristo" de Haro (bajo)		
Manolo Barrera (guitarra rítmica)		
Blas Díaz (batería)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Flaps	1959 -1965	Madrid
Miembros		
Juan García Ros / Antonio Reinoso (vocalista)		
Álvaro Yébenes / Julián Sacristán (guitarra de punteo)		
Manolo Díaz Pallarés / Juan Francisco "Fran" Seva (guitarra rítmica)		
Juan Antonio González "Ñique" / Alberto Nuevo (bajo)		
José Antonio Álvarez Alija / Luis Baizán (batería)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama, nº 1 (noviembre 1963)		
Fonorama, nº 2 (diciembre 1963)		
Fonorama, nº 3 (enero 1964)		
Discóbolo, nº 73 (1 abril 1965)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Flecós	1965 - 1967	Madrid
Miembros		
José Barranco (vocalista)		
Julián Sacristán (guitarra)		
Pablo Argote (batería)		
Carlos Guitart (bajo) / Daniel Grandchamp -El Bollo		
Juan Francisco Seva (guitarra rítmica)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>Reportaje de Los Flecós. Fans, nº 40 (28 febrero 1966)</i>		
<i>Entrevista con Los Flecós. Tele Guía 89 (8 octubre 1966)</i>		
Fonorama, nº 36 (1967)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Gatos Negros	1957 - 1970	Barcelona
Miembros		
Ernesto Rodríguez (batería y vocalista)		
Manuel Sanfeliú		
Javier Rabassa / Piero Carando / Frank Andrada (bajo)		
Carlos Maleras (órgano y vocalista)		
José María Mesa / Quique Tudela (guitarra)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama, nº 10 (diciembre 1964)		
<i>Reportaje de Los Gatos Negros</i> . Fans, nº 31 (27 diciembre 1965)		
Fans, nº 41 (7 marzo 1966)		
<i>Entrevista con Los Gatos Negros</i> . Fans, nº 78 (21 noviembre 1966)		
Fans, nº 119 (4 septiembre 1967)		
Fans, nº 126 (3 octubre 1967)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Go-Go	1964 - 1968	Barcelona
Miembros		
Jordi Pérez Querol (vocalista)		
Fernando Gascó (guitarra solista)		
Albert "Tito" Mitjans (batería)		
Jordi Serra (guitarra rítmica)		
José Valero (bajo)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Gratsons	1961 - 1965	Barcelona
Miembros		
Ramón Llenas Falcó (guitarra / vocalista)		
Jordi Vila (vocalista / bajo)		
Tony (contrabajo / bajo eléctrico)		
Jordi / Joaquín (batería)		
Carlos (saxo alto y piano)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los H. H.	1961 - 1975	Sevilla
Miembros		
Jaime Hermoso Asquerino (vocalista y guitarra)		
Fermín Hermoso Asquerino (vocalista guitarra)		
Carlos Hermoso Asquerino (vocalista)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Huracanes	1964 - 1974	Valencia
Miembros		

Víctor Ortiz (vocalista)
 José Miguel Martínez / Pascual Olivas (guitarra solista)
 José "Pepito" Casquel (guitarra rítmica)
 Juan Roberto González
 Julio José Andreu (batería)
 Agustín Jiménez
 José Segura "Malayo" (bajo)

Referencias hemerográficas y podcasts

Fonorama, nº 14 (1965)
 Fonorama, nº 15-16 (verano 1965)
 Fans, nº 32 (3 enero 1966)
 Fonorama, nº 24 (abril 1966)
 Fonorama, nº 28 (1 junio 1966)
 Fans, nº 63 (8 agosto 1966)
 Discóbolo, nº 112 (15 noviembre 1966)
 Fonorama, nº 36 (1964)

1966

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Íberos	1961 - 1973	Málaga
Miembros		

Enrique Lozano / Anselmo José Fernández (guitarra solista)
 Adolfo Rodríguez (guitarra rítmica y vocalista)
 Diego Cascado / José Castillo Ruiz (batería)
 Cristóbal de Haro / Enrique "Quique" Pérez Santana / Carlos Attias (bajo)

Referencias hemerográficas y podcasts

Entrevista con Los Íberos. Tele Guía, nº 180 (6 julio 1968)
 Disco Exprés, nº 34 (17 agosto 1969)
 Mundo Joven, nº 48 (30 agosto 1969)
 Disco Exprés, nº 43 (19 octubre 1969)
 Discóbolo, nº 251 (28 febrero 1970)

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Ídolos	1960 - 1964	Las Palmas de Gran Canaria
Miembros		

Eduardo "Teddy" Bautista (guitarra rítmica y vocalista)
 José Manuel López / Rafael Izquierdo (bajo)
 Germán Pérez (guitarra de punteo)
 Raimundo "Mundi" Delgado / Tato Luzardo (batería)

Referencias hemerográficas y podcasts

Un conjunto canario "Los Ídolos". Discóbolo, nº 56 (15 julio 1964)
Reportaje de Los Ídolos y Cliff Richard. Discóbolo, nº 49 (1 abril 1964)

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Javaloyas	1953 - 1976	Palma de Mallorca
Miembros		
Luis Pérez Javaloyas (vocalista, piano y flauta)		
Rafael Torres (acordeón, guitarra, piano y bajo)		
Antonio Felany Escanellas / Alfonso Jiménez (batería, vocalista y trompeta)		
Serafín Nebot Oliver (saxo, clarinete y violín) / (vocalista)		
Antonio "Tony" Covas Moll (guitarra, contrabajo y trompeta)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fans, nº 56 (20 junio 1966)		
Fans, nº 95 (20 marzo 1967)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Jóvenes	1964 - 1969	Barcelona
Miembros		
Luis Monge (batería)		
José Luis Verissimo (órgano)		
José Antonio Larena (guitarra)		
José "Jet" María Martínez (bajo)		
Ruperto "Ruper" España (ocalista)		
Alfredo Plan (bajo) (1966)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Jumps	1959 - 1963	Madrid
Miembros		
Pilar García de la Mata "Mimo" (vocalista)		
Jorge Celada (batería)		
Jaime Celada (guitarra rítmica)		
Miguel Celada (guitarra solista) / Antonio Morales "Junior" (guitarra y vocalista)		
Ricky Morales (bajo y punteo) / Antonio Morales "Junior" (guitarra y vocalista)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama, nº 2 (diciembre 1963)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Milos	1959 - 1962	Valencia
Miembros		
Emilio Balldoví Menéndez (vocalista)		
Salvador Blesa Cabedo / Pascual Olivas (guitarra solista y tercera voz)		
Vicente Castelló Ipiens (guitarra rítmica y segunda voz)		
Ramón Pellejero (vocalista y segunda guitarra)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Mitos	1965 - 1976	Bilbao
Miembros		
Carlos Zubiaga / Federico Artigas (guitarra rítmica y teclados)		
Eduardo Robles / Francisco García "Paco" / Hans (batería)		
Luis Cuezva (guitarra acompañamiento)		
Antonio Ligeró / Óscar Matia Sorozábal (bajo)		
J. A. Santisteban "Tony Landa" / Ramón Elorrieta / Fernando Brossed / Diego Corbacho (vocalista)		
José Ignacio Millán (guitarra de punteo)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>Los Mitos, ídolos del Norte.</i> Mundo Joven, nº 26 (29 marzo 1969)		
Disco Exprés, nº 31 (27 julio 1969)		
<i>Entrevista con Los Mitos.</i> Rompeolas, nº 67 (28 septiembre 1969)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Mustang	1960 - 1970	Barcelona
Miembros		
Marco Rossi (guitarra solista)		
Tony Mercadé (guitarra rítmica)		
Miguel Navarro (bajo)		
Santi Carulla (vocalista)		
Tony Mier (batería)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Discóbolo, nº 37 (1 octubre 1963)		
Fonorama, nº 6 (abril 1964)		
Fonorama, nº 14 (mayo 1965)		
Fans, nº 30 (20 diciembre 1965)		
<i>La vida de Los Mustang (cap. 1).</i> Fans, nº 31 (27 diciembre 1965)		
<i>La vida de Los Mustang (cap. 2).</i> Fans, nº 31 (3 enero 1966)		
<i>La vida de Los Mustang (cap. 3).</i> Fans, nº 31 (10 enero 1966)		
<i>La vida de Los Mustang (cap. 4).</i> Fans, nº 31 (17 enero 1966)		
<i>La vida de Los Mustang (cap. 5).</i> Fans, nº 31 (24 enero 1966)		
<i>La vida de Los Mustang (cap. 6).</i> Fans, nº 31 (1 febrero 1966)		
<i>La vida de Los Mustang (cap. 7).</i> Fans, nº 31 (8 febrero 1966)		
Fans, nº 64 (15 agosto 1966)		
Historia del pop en español. Radio 5. (12 junio 2013)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Pekenikes	1959 - 2013	Madrid
Miembros		
Alfonso Sáinz (saxo)		
Lucas Sáinz (guitarra solista)		
Ignacio Martín Sequeros (contrabajo y armónica)		
José "Pepe" Nieto / Pablo Argote / "Eddy" Guzmán / Jorge Matey / Félix Arribas (batería)		
Edilberto "Eddy" Guzmán / Antonio Morales "Junior" / Juan Pardo / Pepe Barranco (vocalista)		
Tony Luz (guitarra)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Discóbolo, nº 17 (1 diciembre 1962)		
<i>Entrevista a Los Pekenikes</i> . Fonorama, nº 2 (diciembre 1963)		
Discóbolo, nº 65 (1 diciembre 1964)		
Discóbolo, nº 90 (15 diciembre 1965)		
<i>Entrevista con Los Pekeniques</i> . Fans, nº 35 (24 enero 1966)		
<i>Reportaje sobre Los Pekeniques</i> . Alta Fidelidad, nº 9 (junio 1966)		
Fonorama, nº 32 (septiembre 1966)		
<i>Entrevista con Los Pekeniques</i> . Tele Guía nº 84 (3 septiembre 1966)		
Alta Fidelidad, nº 14 (noviembre 1966)		
Fonorama, nº 35 (diciembre 1966)		
Historia del pop en español. Radio 5. (3 mayo 2015)		
Historia del pop en español. Radio 5. (17 abril 2016)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Pokes	1961 - 1968	Madrid
Miembros		
Benito Gil / José Francisco Cervera "Francis" (bajo)		
José Pedro López Savorit "Pepe" (guitarra de punteo)		
Jesús Provencio (guitarra rítmica)		
Pedro Provencio (batería)		
José Ignacio Mateos / María Esther Álvarez (vocalista)		
Fernando Muñoz (órgano)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama, nº 8 (1964)		
Discóbolo, nº 64 (15 noviembre 1964)		
<i>Los Pokes y la bostella</i> , por Luis Pintado. Discóbolo, nº 76 (15 mayo 1965)		
<i>Entrevista con Los Pokes</i> . Prensa Musical, nº 15 (3 septiembre 1965)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Pekenikes	1959 - 2013	Madrid
Miembros		

Alfonso Sáinz (saxo)

Lucas Sáinz (guitarra solista)

Ignacio Martín Sequeros (contrabajo y armónica)

José "Pepe" Nieto / Pablo Argote / "Eddy" Guzmán / Jorge Matey / Félix Arribas (batería)

Edilberto "Eddy" Guzmán / Antonio Morales "Junior" / Juan Pardo / Pepe Barranco (vocalista)

Tony Luz (guitarra)

Referencias hemerográficas y podcasts

Discóbolo, nº 17 (1 diciembre 1962)

Entrevista a Los Pekenikes. Fonorama, nº 2 (diciembre 1963)

Discóbolo, nº 65 (1 diciembre 1964)

Discóbolo, nº 90 (15 diciembre 1965)

Entrevista con Los Pekeniques. Fans, nº 35 (24 enero 1966)

Reportaje sobre Los Pekeniques. Alta Fidelidad, nº 9 (junio 1966)

Fonorama, nº 32 (septiembre 1966)

Entrevista con Los Pekeniques. Tele Guía nº 84 (3 septiembre 1966)

Alta Fidelidad, nº 14 (noviembre 1966)

Fonorama, nº 35 (diciembre 1966)

Historia del pop en español. Radio 5. (3 mayo 2015)

Historia del pop en español. Radio 5. (17 abril 2016)

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Pokes	1961 - 1968	Madrid
Miembros		

Benito Gil / José Francisco Cervera "Francis" (bajo)

José Pedro López Savorit "Pepe" (guitarra de punteo)

Jesús Provencio (guitarra rítmica)

Pedro Provencio (batería)

José Ignacio Mateos / María Esther Álvarez (vocalista)

Fernando Muñoz (órgano)

Referencias hemerográficas y podcasts

Fonorama, nº 8 (1964)

Discóbolo, nº 64 (15 noviembre 1964)

Los Pokes y la bostella, por Luis Pintado. Discóbolo, nº 76 (15 mayo 1965)

Entrevista con Los Pokes. Prensa Musical, nº 15 (3 septiembre 1965)

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Pepes	1966	Valencia
Miembros		
Manuel José (batería)		
José Ángel Marín (bajo)		
José Manuel (vocalista)		
José María (guitarra solista)		
Federico José (guitarra rítmica)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama, nº 34 (noviembre 1966)		
Fonorama, nº 37 (1967)		
Historia del pop en español. Radio 5. (2 abril 2016)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Polaris	1962 - 1966	Madrid
Miembros		
Fernando Muñoz More (órgano)		
Fernando Mariscal (batería)		
Ele Juárez (guitarra de punteo) / (bajo)		
Juan José Sánchez Campins / Tony Yoh (bajo)		
Luis Blanco (guitarra rítmica) / Manolo Díaz Pallarés (guitarra)		
Manolo Díaz (vocalista y guitarra rítmica)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>Los Polaris y Robert Jeantal.</i> Fonorama , nº 7 (junio 1964)		
<i>Entrevista con Los Polaris.</i> Discóbolo, nº 87 (1 noviembre 1965)		
<i>Vd. y su ídolo: Los Polaris.</i> Prensa Musical, nº 26 (28 noviembre 1965)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Protones	1964 - 1967	Valencia
Miembros		
José Antonio Ferrando (guitarra solista)		
Francisco Crespo (órgano y guitarra acompañamiento)		
Abel Mena (guitarra baja)		
José Morato (batería)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama, nº 24 (abril 1966)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Pumas	1964 - 1965	Barcelona
Miembros		
Fernando Martín (vocalista)		
Jaime Garos (guitarra)		
Juan Antonio Homs (guitarra)		
Andrés Santamaría (bajo)		
Ángel Calvo (batería)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>De charla con Los Pumas. Discóbolo, nº 74 (15 abril 1965)</i>		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Quando's	1965 - 1968	Madrid
Miembros		
Joaquín "Quin" Laria (bajo y trompeta)		
Fernando del Olmo (batería)		
Ricardo Ceratto		
Emilia Cámara "Sandra" (vocalista)		
Luis Carmona (guitarra)		
Manuel Fernández Ortega (saxo)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama, nº 14 (1964)		
<i>Entrevista con Los Quandos. Tele Guía, nº 17 (22 mayo 1965)</i>		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Relámpagos	1961 - 1972	Madrid
Miembros		
Pablo Herrero (órgano)		
José Luis Armenteros (guitarra solista)		
Ricardo López (batería)		
Ignacio Sánchez Campins (guitarra rítmica) / (órgano)		
Juan José Sánchez Campins (bajo) / (guitarra solista)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>L. R. graban 2 discos estrictamente instrumentales, Salaverri. Discóbolo, nº 19 (1 enero 1963)</i>		
Fonorama, nº 1 (noviembre 1963)		
Discóbolo, nº 41 (1 diciembre 1953)		
<i>Reportaje de Los Relámpagos. Discóbolo, nº 44 (15 enero 1964)</i>		
Fonorama, nº 5 (marzo 1964)		
Discóbolo, nº 65 (1 diciembre 1964)		
Discóbolo, nº 73 (1 abril 1965)		
<i>Vd. y su ídolo: Los Relámpagos. Prensa Musical, nº 22 (30 octubre 1965)</i>		
Discóbolo, nº 90 (15 diciembre 1965)		
En busca de un sonido. Tele Guía, nº 111 (11 marzo 1967)		
<i>Entrevista con Los Relámpagos. Discóbolo, nº 138 (1 diciembre 1967)</i>		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Roberts	1965 - 1973	Madrid
Miembros		
Rafael Peralta /Jesús Hita (batería)		
Antonio Peralta / Librado Pastor (órgano)		
Roberto Peralto (bajo)		
Santiago Pineda (vocalista)		
Ernesto Tecglen / Daniel Munueta (guitarra solista)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fans, nº 103 (15 mayo 1967)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Rockeros	1964 -1969	Valencia
Miembros		
Vicente Buig "Sento" (bajo)		
Pascual Cortés "Pipo" (guitarra rítmica y ocasional vocalista)		
Joaquín "Cuco" Villanueva (guitarra solista)		
Luis Segarra / Galileo Marco (batería)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama, nº 15-16 (verano 1965)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Salvajes	1962 - 1970	Barcelona
Miembros		
Gabriel "Gaby" Alegret (vocalista y armónica)		
Andrés "Andy" González (guitarra solista)		
Francisco Miralles / Julián Moreno (guitarra rítmica)		
Enric Canals / Sebastián Sospedra (bajo)		
Delfín Fernández (batería)		
Fran Mercader (teclados y guitarra)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>Entrevista con Los Salvajes, por Montserrat Nebot. Discóbolo, nº 63 (1 noviembre 1964)</i>		
Fans, nº 36 (1 febrero 1966)		
Fonorama, nº 28 (1 junio 1966)		
Fans, nº 55 (13 junio 1966)		
Fans, nº 66 (29 agosto 1966)		
Fans, nº 67 (5 septiembre 1966)		
Fonorama, nº 35 (diciembre 1966)		
Fans, nº 102 (8 mayo 1967)		
Fans, nº 115 (7 agosto 1967)		
Historia del pop en español. Radio 5. (11 enero 2015)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Shakers	1963 - 1967	Madrid
Miembros		
Ricardo Saenz de Heredia (batería y vocalista)		
José Luis Saenz de Heredia / Dominique Varcher / David Waterstone (órgano)		
Fernando Saenz de Heredia "El Chino" (bajo)		
Paco Ruiz / Ricky Morales (guitarra rítmica)		
Vicente Jesús Martínez (guitarra solista)		
Boris Benzo		
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>Entrevista con Los Shakers.</i> Discóbolo, nº 73 (1 abril 1965)		
Discóbolo, nº 92 (15 enero 1966)		
Fonorama, nº 23 (marzo 1966)		
<i>Entrevista con Los Shakers.</i> Tele Guía, nº 94 (12 noviembre 1966)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Sirex	1959 - 1971	Barcelona
Miembros		
Guillermo Rodríguez Holgado (bajo)		
Antonio "Toni" Mier/ Rafa Carrasco / Luis Gomis de Pruneda (batería)		
Manolo Madruga (guitarra solista)		
José Fontseré (guitarra rítmica)		
Santi Carulla / Antonio Miquel Cerveró "Leslie" (vocalista)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Fonorama, nº 6 (abril 1964)		
Fonorama, nº 15-16 (verano 1965)		
<i>Reportaje de Los Sirex.</i> Fans, nº 12 (16 agosto 1965)		
Discóbolo, nº 90 (15 diciembre 1965)		
<i>Leslie, de Los Sirex.</i> Fans, nº 44 (28 marzo 1966)		
Fonorama, nº 28 (1 junio 1966)		
Discóbolo, nº 113 (1 diciembre 1966)		
Fans, nº 107 (12 junio 1967)		
<i>Entrevista con Los Sirex.</i> Fans, nº 108 (19 junio 1967)		
Historia del pop en español. Radio 5. (21 febrero 2015)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Sonor	1960 - 1965	Madrid
Miembros		
Carlos Guitart (contrabajo y bajo eléctrico)		
José Luis "Joe" González / Manolo Fernández (piano y órgano)		
J.A. Otero/L E. Aute (y voz) / Fernando Sánchez / Manolo Díaz / Antonio "Tony" Martínez (guitarra)		
Manuel Escobar (vocalista)		
Varios músicos / Jorge Matey (batería)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>¿Conoces ya a Los Sonor?, por Carlos Guitart.</i> Discóbolo, nº 10 (15 agosto 1962)		
Fonorama, nº 4 (febrero 1964)		
Entrevista con Los Sonor. Discóbolo, nº 52 (15 mayo 1964)		
Discóbolo, nº 64 (15 noviembre 1964)		
<i>Entrevista con Los Sonor.</i> Tele Guía, nº 45 (4 diciembre 1964)		
Fonorama, nº 12 (1964)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Sprinters	1965 - 1969	Ferrol (La Coruña)
Miembros		
Miguel Varela Suárez "O Tranquilo" (guitarra solista y vocalista)		
Alfredo Mella Álvarez (contrabajo)		
Ramón Miranda (guitarra rítmica)		
Ángel Freire (batería)		
Pepe Sueiras (vocalista solista) (1968)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Stop	1964 - 1968	Barcelona
Miembros		
María del Carmen Arévalo Latorre "Cristina" (vocalista)		
Joan Comellas (órgano)		
Josep María Serra (guitarra)		
Andrés Gallego (batería)		
Rafa (bajo)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>Entrevista con Los Stop.</i> Fans, nº 81 (12 diciembre 1966)		
Fans, nº 119 (4 septiembre 1967)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Tamara	1958 -1976	Noia (La Coruña)
Miembros		
Prudencio Romo (bajo, guitarra y violín)		
Alberto Romo (guitarra)		
Enrique Paisal (teclados)		
José Sarmiento (guitarra y clarinete)		
Manolo Paz (vocalista)		
Germán Olariaga / Pucho Boedo (vocalista)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Teleko	1960 - 1964	Madrid
Miembros		
Antonio Díaz Borja (guitarra rítmica y vocalista solista) / Juan Pardo		
Fernando Pardo (guitarra solista y coros)		
José Ramón Pardo (contrabajo y coros)		
Carlos Álvarez Loarga "Carolo" (batería)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Telstars	1964 - 1970	Mallorca
Miembros		
Ángel Roldán (guitarra)		
Joan Lladó (bajo)		
Miguel Caparrós (guitarra)		
José Ramón Casas (batería)		
Luciano Mayor (vocalista)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Los Tifones Pop Tops	1961 - 1974	Madrid
Miembros		
Phil Trim (vocalista)		
Juan Luis Angulo (guitarra)		
Enrique Gómez Molina (bajo y trompetista)		
Ignacio Pérez Romero / Agustín García Carló (teclados)		
José Lipiani / Francisco Urbano Romero (batería)		
Alberto Vega López (saxo)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Micky y Los Tonys	1960 - 1970	Madrid
Miembros		
Antonio "Tony" del Corral (guitarra solista)		
Fernando Argenta / Francisco Ruiz (guitarra rítmica)		
Juan Fuster (bajo)		
Enrique Modolell (batería)		
Toñín / Miguel "Micky" Carreño Schmelter (vocalista)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Discóbolo, nº 17 (1 diciembre 1962)		
Discóbolo, nº 41 (1 diciembre 1963)		
Fonorama, nº 7 (verano 1964)		
<i>Entrevista con Micky y Los Tonys</i> . Tele Guía, nº 87 (24 septiembre 1966)		
<i>Entrevista con Micky y Los Tonys</i> . Fans, nº 99 (17 abril 1967)		
Fans, nº 107 (12 junio 1967)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Nuestro Pequeño Mundo	1967 - 1982	Madrid
Miembros		
Juan Alberto Arteché Gual		
Gabriel Arteché Gual		
Ignacio Sáenz de Tejada		
Chema Martínez		
Juan Ignacio Cuadrado		
Jaime Ramiro		
Pilar Alonso "Pat"		
Laura Muñoz		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
The Rocking Boys	1960 - 1968	La Línea de la Concepción (Cádiz)
Miembros		
José Gómez (guitarra y vocalista)		
Agustín Martínez (batería y vocalista solista)		
Carlos Jaime (saxo y piano) / Salvador Maruenda Tomás (órgano)		
Basilio / Pepe Belizón / Ricardo Oliveira / Juan Ruiz (bajo y vocalista)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>Entrevista con The Rocking Boys</i> . Fans, nº 74 (24 octubre 1966)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Micky y Los Tonys	1960 - 1970	M
Miembros		
Antonio "Tony" del Corral (guitarra solista)		
Fernando Argenta / Francisco Ruiz (guitarra rítmica)		
Juan Fuster (bajo)		
Enrique Modolell (batería)		
Toñín / Miguel "Micky" Carreño Schmelter (vocalista)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
Discóbolo, nº 17 (1 diciembre 1962)		
Discóbolo, nº 41 (1 diciembre 1963)		
Fonorama, nº 7 (verano 1964)		
<i>Entrevista con Micky y Los Tonys</i> . Tele Guía, nº 87 (24 septiembre 1966)		
<i>Entrevista con Micky y Los Tonys</i> . Fans, nº 99 (17 abril 1967)		
Fans, nº 107 (12 junio 1967)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
Nuestro Pequeño Mundo	1967 - 1982	M
Miembros		
Juan Alberto Arteche Gual		
Gabriel Arteche Gual		
Ignacio Sáenz de Tejada		
Chema Martínez		
Juan Ignacio Cuadrado		
Jaime Ramiro		
Pilar Alonso "Pat"		
Laura Muñoz		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
The Rocking Boys	1960 - 1968	La Línea de la C
Miembros		
José Gómez (guitarra y vocalista)		
Agustín Martínez (batería y vocalista solista)		
Carlos Jaime (saxo y piano) / Salvador Maruenda Tomás (órgano)		
Basilio / Pepe Belizón / Ricardo Oliveira / Juan Ruiz (bajo y vocalista)		
Referencias hemerográficas y podcasts		
<i>Entrevista con The Rocking Boys</i> . Fans, nº 74 (24 octubre 1966)		

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
The Brisks	60s - 70s	Ceuta
Miembros		

Julio Rey (bajo y vocalista)
José García León (batería y vocalista)
Juan Pozo Herrera (guitarra punteo y vocalista)
Antonio Morales (saxo y órgano) / Juan Mena
Jesús Zurita/Arturo/Julián Granados/Teddy Ruster/Pedro Ample Candel "Pedro Ruy Blas" (vocalista)

Referencias hemerográficas y podcasts
Fonorama, nº 9. (1964)

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
The Diamond Boys	1960 - 1963	Gibraltar
Miembros		

Albert Hammond
Richard Cartwright
y otros

Referencias hemerográficas y podcasts
Discóbolo, nº 17 (1 diciembre 1962)

Nombre artístico	Periodo activo	Procedencia
The Finder's	1962 - 1968	Barcelona
Miembros		

Alberto Vallés (guitarra)
Robert Castro (guitarra) / Pedro Caño (guitarra rítmica)
Andrés Sánchez / Joan Pares (bajo)
Vicenç Rondoni / Miguel de Borja (batería)
Ferran Alert Prieto "Alex" / Miguel Esteban Reina / José Martínez "Popos" / Josep Bisbal (vocalista)

Referencias hemerográficas y podcasts
<i>Entrevista con Los Finder's. Fans, nº 32 (3 enero 1966)</i>

